Die Musik

Monatsschrift

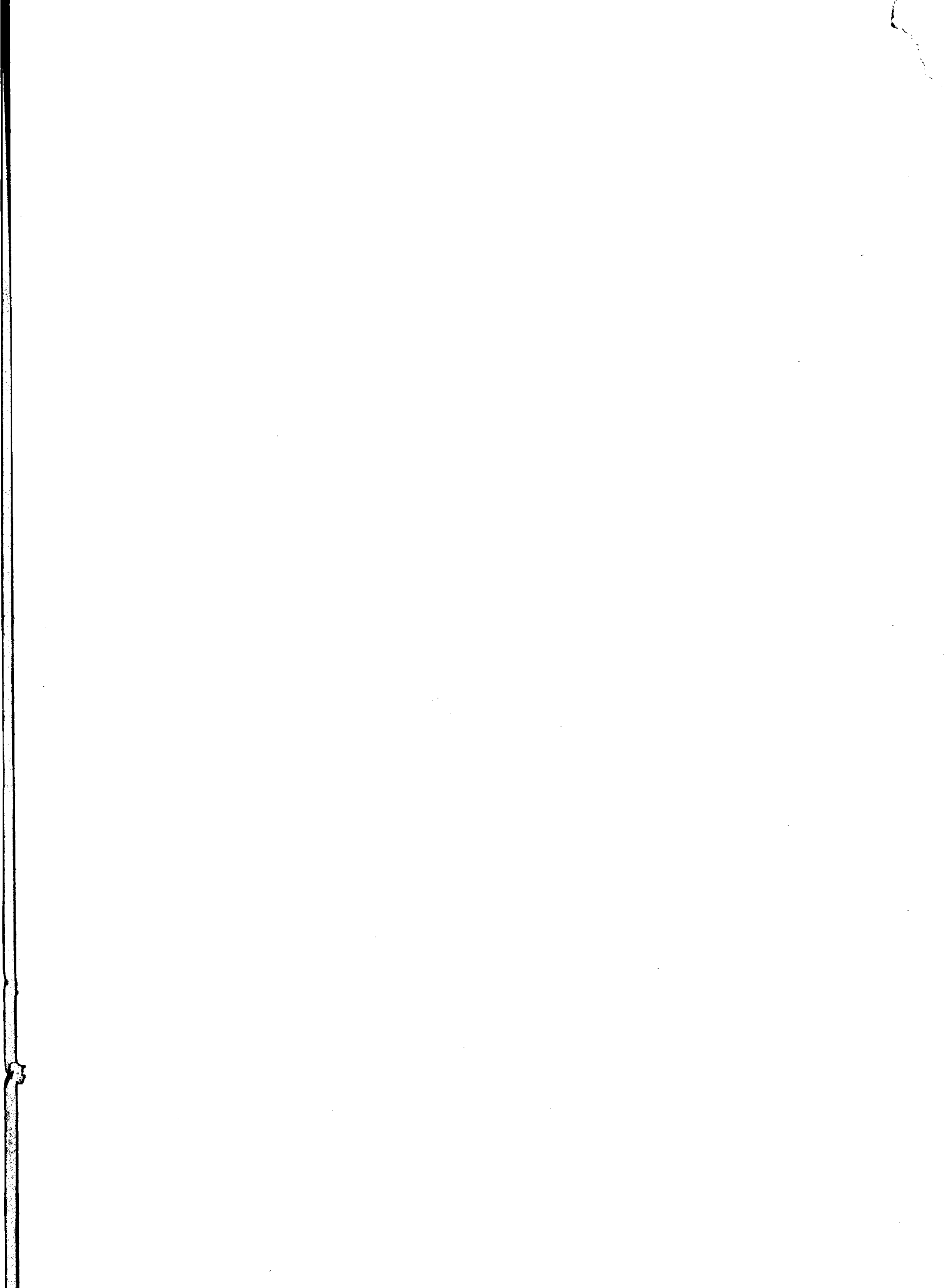
XXXI. Jahrgang

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten
geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Zweiter Halbjahresband
April 1939 bis September 1939

Max Hesses Verlag / Berlin-Halensee



Inhaltsverzeichnis (Zweiter Halbjahresband, April bis September 1939)

Seite

Aufsätze

Berichte und kleine Beiträge

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Noten[1]

[1]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Monatsschrift

XXXI. Jahrgang - Heft 7

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung



April 1939

Max Hesses Verlag / Berlin

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 7, April 1939

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Musik und Feier

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Die Stellung der Musik bei kultischen Feiern und die Entwicklung der Kirchenmusik als musikalischer Ausdruck gottesdienstlicher Feiergestaltung hat die musikhistorische Forschung seit alters beschäftigt. Geringeres Interesse fand bisher die Frage der historischen Stellung und Entwicklung einer „Gebrauchsmusik" im Zusammenhang mit der weltlichen Feier. Die L'art-pour-l'art-Auffassung der Musik und Musikpflege seit dem 18. Jahrhundert hat das Verständnis für dieses Problem vielfach zurückgedrängt. Zwar wurden einzelne musikalische Formen nach ihrer musikalischen Struktur untersucht und gewertet, ebenso wie vielfach auch die Kirchenmusik nach rein musikalischen Gesichtspunkten betrachtet und gewertet wurde. Und doch ist sowohl für das Musikleben als für die Entwicklung einzelner Formen ihre Stellung als „Gebrauchsmusik" von grundlegender Bedeutung.

Das Mittelalter hatte in den Laudes eine Festmusik zur Feiergestaltung, wenn Fürsten begrüßt werden sollten. Die Fanfaren- und Trommelkunst wurde zu ähnlichen Aufgaben verwendet. Prunkvolle Aufzüge, dabei der Vortrag dramatischer Szenen, wie historischer und politischer Lieder gehörten zur Feiergestaltung und gaben der Musik viele Aufgaben. Die Mehrstimmigkeit hatte in der Prunkmotette neue Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks zur Feiergestaltung gegeben. Tanz und dramatisches Spiel, verbunden mit Musik, blieben wesentliche Formen der Feier. Die gesellschaftliche Struktur der Zeit erforderte auch in der Musik bestimmte Voraussetzungen für die Art dieser Musikpflege. Trompeter und Pauker waren zunächst den Fürsten und dem Adel vorbehalten, erst die Erstarkung der Städte ließ sie die gleichen Klangmittel übernehmen. Sie wachten aber genau darauf, daß die Zahl der Musiker bei Hochzeiten von Patriziern und „gemeinem Volk" sich unterschied und daß bei ihrer Festgestaltung auch ein Unterschied in der musikalischen Besetzung zu erkennen war. In der Zeit der Renaissance und des Barock fand die Musik ihre größte Entfaltung in der Feiergestaltung. Oper und Intermedium, Oratorium, Intrada, Festmotette und Festkantate waren zu bestimmten Feieranlässen geschaffen und gaben dem besonderen Anlaß im Prolog oder im ganzen Werk Ausdruck. Diese Einmaligkeit des Werkes ist nicht nur für die Werkgestaltung, sondern auch für die Eigenart des Musizierens in dieser Zeit von grundlegender Bedeutung. Die Stellung der Musik innerhalb

solcher Feierformen war unterschiedlich und richtete sich nach den gegebenen Verhältnissen. Nicht Musik um der Musik willen, sondern Musik als Festausdruck bestimmte ihre Stellung in den genannten Formen, in Turnieren, Balletten u. ä. Dem Komponisten war eine bestimmte Ausdrucksrichtung gegeben, und in dieser konnte er seine Kunst entfalten.

In der Zeit der Aufklärung hat man darin eine Beschränkung des künstlerischen Schaffens gesehen; auch in der neueren Forschung ist man vielfach in reiner Kunstbetrachtung ohne Berücksichtigung der Eigenart dieser zweckgebundenen Musizierformen, wie des Auftrags, an die Wertung solcher Werke herangegangen. Und doch scheint gerade der „Gebrauchssinn" solcher Werke die innere Grundlage dieser Kunst und ihrer Entwicklung zu sein. Im Auftrag war der Rahmen der künstlerischen Entwicklung gegeben, die nun die in Rasse, Stamm und Zeit verwurzelte Persönlichkeit gestaltete. Die scrittura der Oper hat noch im 18. Jahrhundert die Form des musikalischen Auftrags als Selbstverständlichkeit erscheinen lassen. Es war Ehrensache, bei jeder Feiergestaltung den besten Musikern Aufträge zu Festkompositionen zu geben. Fürsten und Städte wetteiferten in solcher Auftragsgebung, aber auch in der Heranziehung der besten Musiker zur Ausführung. Wenn man die Stellung der Musik bei den Ratswahlfesten der italienischen Republiken im 17./18. Jahrhundert (z. B. bei dem Feste de'Comizi oder delle Tasche der kleinen Republik Lucca, wo jeweils für drei Tage Kirchenmusik, Opern und sonstige Festmusik in Auftrag gegeben wurde und zahlreiche Musiker auch der umliegenden Länder zu ihrer Durchführung herangezogen wurden) betrachtet, dann zeigt sich, wie die Musik an erster Stelle berufen war, dem Festcharakter Ausdruck zu geben. Auch die deutschen Städte haben in ihren Ratswahlkantaten und sonstiger Festmusik ihre die Gesamtheit der Bevölkerung bewegenden Ereignisse musikalisch ausgestaltet. Man hat für solche Feste nicht irgendwelche Musik, die gerade zur Verfügung stand, herangezogen, sondern seine Ehre darein gesetzt, ein einmaliges Werk dafür schaffen zu lassen. Die Musik war mit dem Leben verbunden und hatte darin ihre Entfaltung gefunden.

Auch für den Musiker selbst lag darin eine besondere Aufgabe. Mochten auch viele solcher Festkompositionen manchmal tieferen künstlerischen Anforderungen nicht entsprochen haben, mochte für manche Kapellmeister und Kantoren die Kompositionsverpflichtung Anlaß zu seichter Vielschreiberei gewesen sein, viele dieser Werke haben aber in der Einmaligkeit ihrer Verwendung und als Gelegenheitskomposition ihren tieferen Sinn erhalten, der zu höchster künstlerischer Ausdrucksgebung führte. Die erlebte Feier mußte in eigener Musik ihren Ausdruck finden, und die Musik mußte das Erlebnis des öffentlichen Lebens künstlerisch gestalten.

Eine solche lebendige Musikauffassung konnte nicht zu konstruierter Papiermusik im Musikleben kommen. Wenn im 15. Jahrhundert die Kirchenmusik, in dem Bestreben nach lebensfremder Objektivierung im Kreise der Niederländer, zu satztechnischen Konstruktionen kam, so war dies eine — freilich für die Entwicklung der Satztechnik sehr wichtig gewordene — Teilerscheinung des Musizierens, die nur durch die gewöhnliche

Darstellung der „Künste der Niederländer" in unseren Musikgeschichten in den Mittelpunkt des Musiklebens der Zeit zu treten scheint. Das Musizieren bei Fest und Feier hatte auch in dieser Epoche ganz andere Ausdrucksmittel, die dem spekulativen Konstruktivismus kirchlicher Musikanschauung ferngestanden war. Auch die Kirchenmusik mußte beim Zurücktreten der menschenfremden kirchlichen Geisteshaltung im 16. Jahrhundert zu der in der weltlichen Musik immer gebliebenen Einfachheit und Klangfreudigkeit zurückfinden, wie sich das ebenso in der deutschen evangelischen Kirchenmusik wie in dem Zug zu Homophonie und Klangwirkung bei Palestrina und dem Kreis der römischen Schule um die Wende des 16./17. Jahrhunderts zeigt.
Bei großen und kleinen Anlässen war bis in das 18. Jahrhundert die Musik zur Festgestaltung nicht als äußere Umrahmung, sondern als Träger des Festausdrucks herangezogen. Darin lag ihr Charakter der Einmaligkeit. Gleich ob das Fest den Familien- und Freundeskreis betraf, ob es in Schloß oder Ratsgebäude gefeiert wurde oder die gesamte Öffentlichkeit erfaßte, die Musik hatte für alle Erfordernisse ihre bestimmten Ausdrucksformen, die für den einen oder anderen Zweck und nur für diesen bestimmt waren. Eine solche Einstellung hätte nicht Mozarts Ave verum im Kaffeehaus oder Stücke aus R. Wagners Walküre beim Bockbierfest ertragen können. Die Musik und ihre Ausdrucksformen hatten ihre feste Stellung im Leben, zu Feier und Unterhaltung. Bei dieser Einstellung fehlte im 16. Jahrhundert auch nicht die Heranziehung der Musik zu politischen Aufgaben. Ebenso wie Fürsten und Ratsherren zu einem allgemeinen politischen Fest besondere Festmusiken in Auftrag gaben, so auch einzelne politische Gruppen, um damit Eindruck im Sinne ihrer politischen Meinung zu machen. So suchten 1516 in Freiburg i. Ü. die Bürger durch eine große Motette J. Wannenmachers, die vor Fürstengunst und Geld warnende Bibelstellen zusammenstellte, ihre Vertreter bei den Friedensverhandlungen vor einem allzu engen Anschluß der Eidgenossen an Frankreich zu warnen. Während im Ratssaal die Verhandlungen geführt wurden, erklang als warnende Stimme diese Motette.
Diese Verbundenheit mit dem öffentlichen Leben wurde der Musik in der Zeit des Rationalismus und der Aufklärung genommen. Im besten Falle wurde sie noch als äußere Umrahmung bei Feiern gewertet. Der Charakter der Einmaligkeit des künstlerischen Ausdrucks verschwand damit. Die Musik wurde um der Musik willen geschaffen und konnte bei Bedarf verwendet werden; im Konzert aber hat sie ihre eigene Musizierform gefunden, die von einem bestimmten Interessentenkreis getragen und bald auch von außerkünstlerischen Interessen beeinflußt und beherrscht wurde. Die Gebrauchsmusik aber wurde minder geachtet und kam nur in verhältnismäßig wenigen Ausnahmen im alten Sinn der Gelegenheitsmusik auf künstlerisch hohen Stand. Die Freiheit des Schaffens, die schließlich in Konstruktionen die Verbindung mit Leben und Natur verlor, blieb bis in unsere Zeit das Ideal des Schaffenden wie des „musikinteressierten Publikums". So entstand die Scheidung von „Kunstmusik" und „Volksmusik", zwischen die sich noch soziologisch geschichtete Gruppen der „Unterhaltungsmusik" schoben. Der Sinn der Musik als Ausdruck der Feier und des lebensverbundenen Festausdrucks verlor sich mit der zunehmenden rationalistischen und materialistischen

Lebenshaltung. Als R. Wagner den Gedanken Musik als Feier betonte und in Bayreuth seine „Weihestätte" musikdramatischer Kunst schuf, da erschien dieser früheren Jahrhunderten selbstverständliche Gedanke neu und fremdartig.

Der Rückgang der musikalischen Volksbildung und des Sinns für einen lebensverbundenen Musizierstil hat die Musik vom öffentlichen Leben gelöst. In gewissen erstarrten Formen blieben Reste der alten Stellung erhalten. Militärmarsch, Männerchor und Nationalhymne blieben für „vaterländische Kundgebungen" eine gewisse musikalische Umrahmung. Eine Feiergestaltung, die im Sinne des antiken Ethos politikon von einem Gemeinschaftserlebnis bestimmt ist, kannte das 19. Jahrhundert nicht mehr und wurde trotz allen Pompes bei großen Feiern äußerlich, lebens- und volksfremd. Die große geistige Bewegung, die die Kunst zu ihrem Ausdruck bedurfte und die umgekehrt der Nährboden einer über das rein Künstlerische hinausreichenden Musikpflege sein konnte, fehlte. Alle Ansätze zur Überwindung einer lebensfremden Musikpflege blieben auf einzelne Gruppen und Kreise beschränkt; im besonderen hat die Jugend gegen den Musik„betrieb" Stellung genommen und die Musik in ihre Lebensformen als Träger ihres Ausdrucks und ihres Wollens einzugliedern versucht. Der Masse des Volkes aber war bei seinen „offiziellen" Feiern eine solche innere Bindung von Musik und Feier im allgemeinen fremd.

Der politische und geistige Aufbruch 1933 konnte als allgemeine Volksbewegung die Grundlage für ein neues Verhältnis von Musik und Feier schaffen. Es ist ein neues Erlebnis, daß der Reichstag die Lieder der Nation singt, daß große, das Volk bewegende Feiern mit Musik der Größten des Volkes gestaltet werden. In allen Gruppen der Bewegung ist die Feiergestaltung wieder zum Problem geworden. Die Musik als Ausdruck der Feier kann sich nicht mit einem Programmschema zufrieden geben, sie muß in Werkwahl und Werkfolge besondere Wege der Einmaligkeit gehen und die Musik als Träger der Festidee werten und gestalten. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, sich auf den Sinn der Feiergestaltung, wie er in der alten Zeit seine Lösung gefunden hat, zu besinnen; nicht in der Art, als sollten alte Gestaltungsformen wieder belebt werden, sondern als Anregung zu zeitbedingten Gestaltungsformen, die der Ausdruck des eigenen Feiererlebens sind. Der Auftrag wird bei dieser Einstellung seine alte Bedeutung wieder erhalten. Es ist ein Zeichen der neuen Auffassung von Musik und Feier, daß auch der Auftrag in unserer Zeit wieder mehr in Erscheinung tritt und die lebensverbundene Gebrauchsmusik der konzertmäßigen L'art-pour-l'art-Auffassung gegenüber nicht geringer geschätzt wird. Der Sinn der Feier muß ihre Musik formen und die Werkfolge als Ausdruck der Feier gestalten. So wird die Musik in Leben und Lebensformen eingegliedert. Zahlreich sind die Wege und Möglichkeiten. Die dem Stil der Feier entsprechenden zu wählen, ist Aufgabe der gestaltenden Schöpferkraft der künstlerischen Persönlichkeit. Nicht der Musiker, der allein die musikalische Wirkung und Gestaltung im Auge hat, wird diese Aufgabe erfüllen, sondern der in seinem Volke und in seiner Zeit stehende künstlerische Mensch, der im Erleben des Sinns der Feier seine Mittel wählt und ihre Gestaltung findet. Ein Volk, das den Sinn der Feier an Stelle äußerlichen Festens wieder gefunden hat, kann am Problem der

musikalischen Feiergestaltung, mag sie in großen oder kleinen Verhältnissen durchgeführt werden, nicht achtlos vorübergehen oder sie der Veräußerlichung preisgeben. Hier liegt eine bedeutsame Aufgabe der Organisatoren von Feiern wie der Musiker. Jede Zeit hat ihren Feierstil. Vergangene Jahrhunderte hatten ihn in und mit ihrer Musik geschaffen. Auch in unserer Zeit stellen Musik und Feier ihre Aufgaben, deren Lösung dem Künstler große Möglichkeiten lebensnaher Kunstentfaltung bietet.

Tonmalerei oder Symbolik?

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Die Beethoven-Deutungen Arnold Scherings, mit einer systematischen Unbedingtheit vorgetragen, die oft mißverstanden wurde und heftigsten Widerspruch auslöste, trennten wie auf einen Alarmruf die Geister, obwohl klare Fronten noch seltsam verschleiert bleiben. Die Verwirrung in ästhetischen Fragen und Auffassungen ist womöglich noch größer geworden. Neben einer sachlichen, durch keine hermeneutischen Eigenauffassungen beirrten Prüfung tonmalerischer und symbolischer Mittel könnte da zunächst helfen, den Mitteilungszielen der Tondichter nachzugehen, wobei zu sondern wäre, wo tonmalerische, wo symbolische Absichten vorliegen. Hierbei gehen wir genetisch und entwicklungsgeschichtlich vor, soweit dies sich in engstem Rahmen andeuten läßt.

Wir übergehen die Musik des Altertums, da uns klare Einblicke in ihre Ausdrucksziele und musikalischen Mittel ja doch versagt bleiben müssen, erinnern aber daran, daß auch ihr der Trieb zu Schilderungen und symbolischen Ausdeutungen keineswegs fremd war. Schon Sakadas (um 580 v. Zw.) schildert in einem Nomos den Kampf zwischen Apollo und dem Drachen Python, wonach das absinkende Todesröcheln des besiegten Ungetüms auf dem Aulos wiedergegeben wurde. Timotheus malte in Tönen einen Seesturm.

Nur tonmalerischen Absichten genügte Matthias Hermann in der „Schlacht von Pavia"; Caspar Othmayr liefert in seinen „Symbola illustrissimorum principum..." (1547) den Fürsten nur sinngemäße Vertonungen ihrer Wappensprüche und Devisen. Tief ins Symbolische reicht wohl die „musica reservata" und die Kontrapunktik der Niederländer, doch entnahm sie ihre Symbolvorstellungen und Ausdrucksziele so sehr theologischen und scholastischen Systemen, irrte auch so oft in „Augenmusik ab, daß wir sie hier übergehen. Impressionistischer Klang- und Tonmalerei, wobei das Rhythmische entschieden herangezogen ist, huldigten die französischen Schlachtenschilderer (nach Heinrich Isaacs „Battaglia"), wie Jannequin („Die Schlacht bei Marignano" 1545) und der Lautenist Francesco da Milano.

Über bloße Tonmalerei geht Froberger in seinen Suiten schon hinaus, obwohl es sehr mißverständlich ist, ihnen ganze Programme unterzulegen. Dieser Gefahr entging auch Mattheson nicht, als er eine Suite Frobergers so ausdeutete: „Klage, in London gemacht, um die Melancholie zu vertreiben. Wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm

zwischen Paris und Calais sowohl als zwischen Calais und England von den Land- und Seeräubern widerfahren, auch daß ihn der Engländische Organist gescholten, bei dem Arm zur Tür geführt und mit dem Fuß hinausgestoßen. Ingleichen eine Allemande (Einleitungssatz), geschrieben während der Kahnfahrt über den Rhein bei großer Gefahr mit einer ausführlichen Beschreibung. Die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, wird in 26 Notenfällen deutlich vor Augen und Ohren gelegt." Am Schluß seiner Suite XII (sopra la dolorosa perdita della Real Maesta di Ferdinando IV., Re di Romani etc.) entschwebt die Seele des Verstorbenen auf glatter Diatonik in Sechzehnteln vom kleinen c zum c''' empor. Solcher köstlichen Naivität (von 1654) folgt aber bald wirkliche „Programmusik". In Johann Kuhnaus „Biblischen Historien" für Klavier „exprimieret" der Amtsvorgänger Bachs am Thomaskantorat „den Streit zwischen David und Goliath: 1. das Pochen und Trotzen des Goliath. 2. Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblick dieses abscheulichen Feindes (mit Benutzung der Choralweise: „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir"). 3. Die Hertzhaftigkeit Davids, dessen Begierde, dem Riesen den stolzen Mut zu brechen und das kindliche Vertrauen auf Gottes Hülffe. 4. Die zwischen David und Goliath gewechselten Streitworte und den Streit selbst, darbey dem Goliath der Stein in die Stirn geschleidert, und er dadurch gefallet und gar getödtet wird. 5. Die Flucht der Philister, ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen, und sie mit dem Schwerte erwürgen. 6. Das Frolocken der Israeliten über diesem Siege. 7. Das über dem Lobe Davids von den Weibern chorweise musizierte Konzert. 8. Und endlich die allgemeine, in lauter Tantzen und Springen sich äußernde Freude". Couperin verliert sich nicht so sehr ins einzelne, obwohl er zu seiner Sammlung von 1717 sagt: „Ich habe bei der Komposition meiner Stücke allezeit einen bestimmten Gegenstand vor Augen gehabt." Doch meint er damit den Gesamteindruck, den einzelnen Bekannte seiner Umgebung hinterließen, wie „Die Majestätische", „Die Galante" oder „La Ténébreuse", zu deren Charakterisierung er eine Allemande wählt. Mit derben Rhythmen malt er „Die provencalischen Matrosen", in Anlehnung an Kirchengesänge „Die Wallfahrer". Symbolische Aufgaben stellt er sich bei Deutung der „französischen Nationaltugenden und -fehler als Fastnachtsdominos". Sind solche Tonmalereien Couperins und Jannequins frühe Vorläufer von Charakterstücken und Stimmungsbildern mit pittoreskem Einschlag, so reicht Rameau gelegentlich schon in symbolische Tiefen hinab neben Tonmalereien in „Hippolyte et Aricie" und anderen Opern. Gleiches gilt in erhöhtem Maße von Johann Sebastian Bach und Händel, der mit feinstem Unterscheidungsvermögen für Symbolgehalt alter Tanzformen seine Opernarien formte. So wählte er für die Liebesklagen des „Rinaldo" („Lascia ch'io pianga la dura sorte") den zarten, aber zeremoniell bestimmten, vornehmen Sarabandenrhythmus. In „Josua" legt er der Arie „Wenn der Held nach Ruhme dürstet, dünket Wonne ihm der Krieg" des in der Kampfesruh nach Liebesgetändel Verlangenden den Gavottenrhythmus zugrunde. (Daneben kann die Art, wie Lully in seiner Oper „Persée" [1682] Tanzformen [Rondeau, Passacaille u. a.] verwendet, noch kaum Anspruch auf Symbolik machen.) Eine ganz persönliche Symbolsprache entwickelte Bach in seinen Kantaten und Passionen, die unmittelbar aus

Anschaulichem, Bildhaftem entwächst und sich zu feststehenden Formeln entwickelt. Zwischen den Todesjahren Bachs und Händels erschienen Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica", die unsere Wissenschaft vom Schönen erst begründeten. Enger an die Erlebnisse musikalischen Hörens lehnt sich der Berliner Advokat Krause an („Von der musikalischen Poesie" 1753): „Der Ton eines Traurigen ist schwach und bebend, und der Ausdruck kurz und langsam. Kommt noch ein Unwille dazu, so wechselt die Langsamkeit mit der Geschwindigkeit ab. Ächzende, zitternde, abgebrochne Töne drücken die Furcht und die Angst aus. Da bei dem Schrecken das Geblüt und die Lebensgeister zurücktreten und sich zusammenziehen, der Mund eine Zeit lang sprachlos und der Ton hernach gebrochen wird, da man ferner darin mit ungewissen Tönen bisweilen Wörter und Buchstaben versetzt, den Zusammenhang der Silben verteilt, so läßt sich auch der Schrecken in der Musik ausdrücken. Die Reue wird mit einer klagenden, seufzenden und manchmal sich selbst scheltenden Stimme vorgestellt, die zugleich eine Unruhe verrät. Die Schamhaftigkeit bedient sich wankender und bald kurz abgebrochener, bald beweglich anhaltender Töne. Ein Verzweifelnder hat keinen gewissen, bestimmten Ton, keine ordentlich gegliederten Silben, keinen natürlichen Zusammenhang des Gesanges, lauter Verwirrung und Übertreibung. Der Zorn fährt plötzlich und wütend heraus, er schreit, donnert und zersplittert gleichsam die erhabenen Worte." Hoch über solche dürftige Deutungen ragt die Symbolsprache Händels und Bachs wie zwei riesige Dome in die Nacht der Ahnung und mystischen Dunkels hinein. Über „das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts" und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel und Gluck schrieb Horst Goerges (Georg Kallmeyer Verlag, 1937). Natur- und Vogelstimmen, von Jannequin und Couperin noch spielerisch nachgeahmt, gewinnen bei Benda („Romeo und Julia": Nachtigall usw.), Haydn („Jahreszeiten": Wachtel usw., Bienensummen), Beethoven (Pastoralsinfonie) und Richard Wagner („Siegfried") immer reichere und symbolisch tiefere Verwendung, die in sinniger Weise auch im Lied anzutreffen ist, z. B. in Beethovens wie Schuberts „Wachtelschlag" nach Sauter, dem „Meistersinger des 19. Jahrhunderts".

Daß in die „Schöpfung" und „Jahreszeiten" fast zuviel Tonmalerei hineinkam, ist nicht Schuld Josef Haydns, sondern seines eigensinnigen Textübersetzers (nach Thomsons „Seasons") Gottfried Freiherrn van Swieten, der Haydn durchaus nicht gestatten wollte, das Froschgequake, andere Naturgeräusche und Tierstimmen auszulassen. Und so siegte nach vielen Reden und Briefen schließlich der Präses der k. k. Studien- und Bücherzensurhofkommission über die künstlerische Einsicht des Tondichters.

Wie harmlos man selbst symbolhaltigste Stoffe vertonen kann, zeigen Karl Ditter von Dittersdorfs Ovid-Sinfonien nach den „Metamorphosen". Daneben wirkt Haydns Tonmalerei bisweilen geradezu tiefsinnig, wie seine feindifferenzierten Symbole für das Schreiten, deren wir zwei aus den „Jahreszeiten" betrachten wollen: in der Arie Nr. 4 geht zu Simons Worten „Schon eilet froh der Ackersmann zur Arbeit auf das Feld, in langen Furchen schreitet er dem Pfluge flötend nach" das Stakkato der Sechzehntelschritte in den Fagotten und Violen mit, um dann in das wohlbekannte Motiv aus der „Paukenschlagsinfonie" überzugehen. Und als eindrucksvollsten Gegensatz zu

diesem heiteren Bild schaffensfrohen Frühlings dann Winterstimmung und Tod: in der Arie „Hier steht der Wandrer nun, verwirrt und zweifelhaft, wohin den Schritt er lenken soll" schließen sich über Viertelstakkatos der hart ausschreitenden Bässe ratlos dahinirrende Achtelstakkatos der hohen Bläser an, die schon weit über bloße Tonmalerei hinausgehen und ebenso zum Symbol irrender Menschenpilgerschaft auf Erden werden wie im letzten Finale der „Zauberflöte". Hier ist der Kern dieses Mysteriums, das Symbol der Prüfung: unverzagt schreitet Tamino der „Schreckenspforte" entgegen (Stakkatoachtel im Baß, rastlos, fugato, von chromatisch schwer herabwuchtenden, schleppenden Motivketten kontrapunktiert), von wo ihm der uralte Choral der „Geharnischten" entgegenklingt: „Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden." Diese einzigartige Szene leuchtet rein und klar durch alle Unzulänglichkeiten und Verfälschungen des Textes Schikaneders und Gieseckes hindurch und zeugt für die Symbolkraft der Tonsprache Mozarts.

Hier ist Größe, die in eindrucksvollster Weise die „Zauberflöte" neben das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" stellt, dessen Kern ja auch Bewährung in hartem Lebenskampf auf endloser Wanderschaft zum Gral ist. Drum spielen auch hier die Schrittsymbole (Stakkatoachtel) an den entsprechenden Stellen, besonders im 3. Aufzug, da Parsifal „in schwarzer Rüstung", mit geschlossenem Visier und gesenktem Speer von mühe- und gefahrvollen Wanderungen nach dem unsichtbaren Gral die im Frühlingsschmuck prangende Blumenaue betritt. Dann in der großen Wanderung mit Gurnemanz zum Gral empor.

Richard Wagner brachte schon im „Tannhäuser" endlose Strecken solcher Stakkatoachtel im Baß zur Einleitung der harten Bußpilgerschaft des von den Höflingen Bedrohten im gewaltigen Finale des 2. Aufzuges. Die Celli leiten diese rastlos dahinziehenden Schreitsymbole unter dem Heilmotiv der Holzbläser ein, bis der Landgraf beginnt: „Versammelt sind aus meinen Landen bußfert'ge Pilger, stark an Zahl..." Diese Achtelstakkatos binden das einzigartige Finale zur gewaltigen Vision der steinigen Wege, die Tannhäuser barfuß über die Alpen zu wandern hat. Denselben Weg zeigte Schillers Tell dem Kaisermörder Parricida zur Sühne:

> „Den Weg will ich Euch nennen, merket wohl!
> Ihr steigt hinauf, dem Strom der Reuß entgegen,
> Die wildes Laufes von dem Berge stürzt — — —
> Am Abgrund geht der Weg, und viele Kreuze
> Bezeichnen ihn, errichtet zum Gedächtnis
> Der Wanderer, die die Lawine begraben."

Auch hier taucht der Symbolgedanke der Pilgerschaft auf, wie sie vordem schon Franz Schubert in seiner genialen „Winterreise" gestaltete. Jedes der 24 Lieder spiegelt eine neue Stimmung, durch alle aber zieht wie ein roter Faden der Gedanke letzter Wanderschaft zum Totenacker. Die Schritte werden immer müder und schwerer: die Stakkatoachtel, die vom 1. bis 21. Liede wiederkehren, erhalten Legatobögen. Nur wenige Lieder, lyrische Haltepunkte, setzen dies mühevolle Schreiten nicht fort, wie „Die Krähe",

deren Triolenbewegtheit den Flügelschlag und die Unermüdlichkeit dieser gefiederten Begleiter malt, oder „Im Dorfe", wo das Bellmotiv der Kettenhunde fast den ganzen Ablauf beherrscht.

Seit Robert Schumann wird die Symbolkraft der Tonarten und Modulationen immer feiner ausgestaltet, die Chromatik besonders durch Ludwig Spohr. Eine eigene Symbolsprache entwickelten sich Hector Berlioz und Franz Liszt, dessen Sinfonische Dichtungen ein Erbe hinterließen, in dem Richard Strauß mit blendender Virtuosität schaltete. Unvermerkt entfernte er sich hierbei von der Welt der Symbole und geriet in naturalistische Tonmalerei.

Stilaufführungen - „mit kleinen Fehlern"

Von Eta Harich-Schneider, Berlin

Immer breiteren Raum in unserem Konzertleben nehmen die konzertierenden Gemeinschaften für sich in Anspruch, die die völlig stilstrenge, historisch getreue Aufführung alter Musik sich zur Aufgabe gemacht haben; und die in diesen Kreisen üblichen Regeln der Aufführungspraxis fangen bereits an, allgemeines musikalisches Bildungsgut zu werden. — So kann man heute z. B. auch von den der alten Musik ferner stehenden Musikern hören, daß etwa der Triller in der Generalbaßzeit im Gegensatz zu heute in mäßigem Tempo und ausgezählten Werten — also in Sechzehnteln oder höchstens Zweiunddreißigsteln — gemacht wurde, daß der „Barockrhythmus" grundsätzlich viel freier war als unsere heutige Auffassung vom taktstrengen Spiel es ist und daß die „Barockmusik" der Ausschmückung durch hinzugefügte Manieren bedarf; daß endlich das Tempo der alten Musik keine großen Kontraste, keine allzu schnellen und keine ausgesprochen getragenen Sätze kannte.

Es lohnt sich, diese von unseren Puristen mit doktrinärer Strenge verfochtenen Grundsätze einmal mit denjenigen zu vergleichen, die die Quellenliteratur vom 16. bis 18. Jahrhundert nun wirklich überliefert, denn hierbei kann man feststellen, daß die erwähnten modernen Aufführungsregeln zum großen Teil Erfindungen des 20. Jahrhunderts sind, auf Mißverständnissen basierend.

Die meisten Fehler sind unseren Puristen unterlaufen in

1. der Behandlung des Trillers,
2. der Auffassung des Rhythmus,
3. der Ausführung des sogenannten französischen Stils.

Da aber diese Punkte von großer musikalischer Wichtigkeit sind, sei es gestattet, die Regeln, die sich aus der Quellenliteratur ergeben, einmal klar dagegen auszusprechen.

Der Triller war in der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert weder jemals langsam noch in genaue Zeitwerte eingeteilt. Über sein Tempo kann keine Ungewißheit herrschen. Tomás de Santa Maria wünscht ihn „so schnell wie möglich", desgleichen die

andern spanischen Quellen, Diruta, Mersenne, die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts und die Deutschen des 18. Jahrhunderts. Eine Notiz bei Quantz — man möge in überakustischen Räumen lieber das Trillertempo mäßigen, und in hohen Lagen könne man schneller trillern als in tiefen — und die Forderung Phil. Em. Bachs, man möge den Triller dem Charakter des Stückes angleichen und dementsprechend im Adagio langsamer trillern als im Presto — scheinen die beiden mißverstandenen Quellen für die moderne Regel vom „langsamen" Triller zu sein.

Was das „regelmäßige Auszählen" angeht, so scheinen an diesem Mißverständnis die alten Verzierungstabellen selbst schuld zu sein. Auf ihnen pflegt nämlich der Triller in regelmäßigen Werten aufnotiert zu sein. Freilich fügen die alten Schriftsteller im Text den nötigen Kommentar hinzu, und auf diesen kommt es an. Diruta sagt, ein Triller sei ja darum ein Triller, weil sein rhythmischer Wert nicht genau bestimmbar sei — meist finge er langsam an und vermehre seine Schnelligkeit bis zum Punkte des Anhaltens. Diesen und ähnliche Winke finden wir dann ebenfalls wieder bei den Spaniern, Franzosen, Italienern und Deutschen vom 16. bis 18. Jahrhundert. In keiner Quelle hingegen finden wir das regelmäßige Auszählen erwähnt! Es ist hier nicht möglich, die vielen Arten der rhythmischen Formung aufzuzählen, die man dem Triller gab — nur die drei hauptsächlichsten mögen mitgeteilt werden. Es sind 1. der langsam beginnende, sich in der Mitte steigernde und dann wieder beruhigende lange Triller, 2. der mit großer Schnelligkeit einsetzende Akzenttriller (von ganz kurzer Dauer) und der Triller mit Anhaltpunkt (point d'arrêt), der seine Schnelligkeit bis zu diesem Anhaltpunkt hin steigert.

Alle diese Formungen des Trillers sind von großer musikalischer Ausdruckskraft, und es ist bedenklich, daß man ihnen heute das platte, verlegene An-Ort-Treten einer gleichbleibenden Sechzehntelbewegung vorziehen möchte. Eine Stilfälschung, die nicht gerade ein musikalischer Gewinn ist.

Über die Gewissenhaftigkeit im taktstrengen Spiel findet sich ebenfalls vom 16. bis zum 18. Jahrhundert einhelliges Zeugnis. Wir können die langen Abhandlungen über die Notwendigkeit, die musikalischen Proportionen aufs genaueste einzuhalten, hier nicht alle zitieren und verweisen auf die eben erwähnten Quellen. Es ist unrichtig, wenn man behauptet, der „Barockrhythmus" sei frei. Auch hier hat man eine Quelle überbewertet, einen Teil fürs Ganze gesetzt: man hat nämlich Frescobaldis ausschließlich für den freien Tokkatastil gültige Regeln auf die Gesamtheit der „Barockmusik" bezogen. Eine Stilfälschung, die nicht gerade ein musikalischer Gewinn ist. Auch in der Zeit vor unseren Klassikern war ein rhythmisch verwaschenes, ungenaues Spiel das Kennzeichen schlechter Musiker.

Der sogenannte „französische Stil" hat wahrscheinlich seinen Ursprung in den schon im 16. Jahrhundert beschriebenen rhythmischen Veränderungen der „Glossen", d. h. der verzierenden Läufe, mit denen man den eigentlich „gearbeiteten" Satz durchzog. In den französischen Quellen des 17. Jahrhunderts machte man bei der rhythmischen Ausführung solcher Verzierungsläufe den Unterschied zwischen „lourer" und „pointer".

„Lourer" war ein weiches, kaum merkbares Punktieren, „pointer" dagegen ein scharfes Punktieren. Manche Quellen lassen auch bei regelmäßig notierten Verzierungsläufen die Ausführung sowohl des „lourer" wie auch die des „pointer" zu, andere wollen das „pointer" ausschließlich nur bei den ohnehin in punktiertem Rhythmus notierten Läufen angewendet wissen.

Die französische Ouvertüre, bei der die kleinsten vorkommenden Werte durchgehend punktiert zu sein pflegen, wurde also sicherlich mit dem „pointer" ausgeführt, d. h. die punktierten Werte wurden noch übertrieben (Doppelpunkt statt Punkt, Zweiunddreißigstel statt Sechzehntel bzw. Sechzehntel statt Achtel, wenn das Achtel der kleinste vorkommende Wert war). Außerdem wurden in der französischen Ouvertüre auftaktige Zweiunddreißigstelläufe ebenfalls rhythmisch gekürzt. Da nämlich diese auftaktigen kurzen Läufe nichts anderes sind als die unter dem Namen „Tirata" bekannte Verzierungsmanier, die man sich auszuschreiben gewöhnte, so konnten sie nur die kürzeste Zeitdauer für sich beanspruchen. In heutiger Schreibweise würde man diese Läufe in kleine Noten setzen.

Die Ausführung des französischen Stils bezieht sich aber nach den Quellen immer nur auf die kleinsten vorkommenden Taktwerte. In heutigen Aufführungen kann man dagegen erleben, daß sogar Ouvertüren von Bach verunstaltet werden, indem man keinen der notierten Werte mehr respektiert. Man ändert auftaktige Achtel in Zweiunddreißigstel um, führt ruhige unpunktierte Sechzehntelläufe wie die oben besprochenen auftaktigen Verzierungsläufe aus, kurz, man zerstört Bachsche Partituren ebenso unbedenklich und leichtfertig wie man anderseits doktrinär und gewissenhaft die gar nicht existierende Regel vom „langsamen Triller" verteidigt. Hier muß der Musiker Einspruch erheben. Auch möchten wir in diesem Zusammenhang eindringlich betonen, daß die Ausführung „im französischen Stil" zwar zu Bachs Zeit allgemein üblich war, aber doch nicht ein starrer Zwang. Es gibt viele Stücke gerade bei Bach, die durchgehend in punktiertem Rhythmus geschrieben sind, die aber durch Ausführung in französischem Stil vollkommen verzeichnet sein würden; so z. B. die 7. Variation aus dem 4. Teil der Klavierübung.

Fast bei jeder Regel nämlich, die die alten Meister aufstellten, kann man gleichzeitig die Mahnung finden, mit ihr nicht mechanisch und doktrinär zu verfahren, sondern stets von neuem die eigene Musikalität und den eigenen Geschmack darüber entscheiden zu lassen, inwieweit die betreffende Anweisung an dieser oder jener Stelle zur Verschönerung der Musik und zur Stärkung des Ausdrucks beiträgt.

Warum schenken die modernen Stilfanatiker denn gerade dieser Tatsache nicht mehr Beachtung? Sie sind auf einem gefährlichen Weg — auf dem Weg zur Verflachung und Verödung unserer alten Musik —, wir wünschen uns dagegen für „Stilaufführungen" größere Gründlichkeit im Quellenstudium und eine lebendigere Musikalität.

Musikschulwerk

Von Siegfried Goslich, Berlin

Die Musikerziehung des Volkes wurde bisher vom Staat in der Hauptsache im Rahmen der Schule einerseits, der Musikhochschule anderseits betrieben. Hierin spiegelte sich die Bedeutung der beiden Hauptkomponenten jeder Musikkultur, der kulturellen Grundlegung im Sinne einer allgemeinen Breitenarbeit und der fachkünstlerischen Tiefenarbeit im Sinne der Spezialschulung. Dazwischen schoben sich die staatlich anerkannten oder geduldeten privaten Musiklehranstalten und Konservatorien, die sich an den interessierten Musikliebhaber und einen Teil der künftigen Berufsmusikerschaft wendeten.

Der Nationalsozialismus als Bildungsträger des Volkes spannt den Rahmen seiner kulturellen Forderungen auf dem Gebiete der musikalischen Erziehung wesentlich weiter. Ihn interessiert als Musikschüler nicht der Begabte allein, sondern das Volk schlechthin. Volksbildung und damit auch volksmusikalische Förderung werden in Punkt 20 des Parteiprogramms für die Gesamtheit der schaffenden Deutschen als Aufgabe und Verpflichtung erklärt. Hierdurch ist eine deutsche musikalische Volksbildung nicht nur von jeder Einengung befreit, sondern es sind ihr Ziel und Aufgabe neu gestellt: Musik als Wesensausdruck des Volkes zu lehren und ihre lebensgestaltende Kraft als Bildnerin des Volkstums in den täglichen Schaffenskreis des Deutschen mitten hineinzustellen. „Volksmusik" ist also ohne weiteres als umfassendster Wertbegriff im Sinne einer musikalischen Volksbildung proklamiert.

Im Auftrage der Partei haben es zwei Stellen in Angriff genommen, volksmusikalische Schulung praktisch zu betreiben: das Deutsche Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront/NSG. „Kraft durch Freude" für die werktätig Schaffenden, das Kulturamt der Reichsjugendführung für die Jungen und Mädel im HJ.-pflichtigen Alter außerhalb der Schule. Die Entwicklung der von beiden Stellen aufgebauten Musikschulen vollzieht sich sprunghaft. 1937 verfügte das Deutsche Volksbildungswerk über 2, 1938 über 30 Schulen; die HJ. hat nach einer kürzlich veröffentlichten Mitteilung bis Anfang 1939 26 Jugendmusikschulen aufgebaut („Musik in Jugend und Volk", Februarheft S. 78). Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat soeben in der Form einer Empfehlung an die deutschen Gemeinden die Vereinbarung über die Errichtung von Musikschulen „für Jugend und Volk" herausgegeben, die von ihm mit dem Deutschen Volksbildungswerk und der Reichsjugendführung einerseits, dem Reichsinnenministerium, dem Deutschen Gemeindetag und dem Hauptamt für Kommunalpolitik der NSDAP. anderseits abgeschlossen wurde. Ergänzend hat er in Verbindung mit den beiden erstgenannten Dienststellen zur Heranbildung des notwendigen Lehrernachwuchses staatliche Lehrgänge für Lehrer an diesen Schulen eingerichtet[1]).

Der erste Schritt einer notwendigen Entwicklung ist hiermit getan und eine Fülle neuer Gegebenheiten geschaffen. Die oft schlagwortartig geforderte Umwandlung von der „privaten" zur „Volks"-Musikerziehung ist sinnfällig geworden. Der in den Jahren vor 1933 schwer notleidenden Musikerzieherschaft sind, soweit sie innerlich jung und anpassungsfähig geblieben ist, mannigfache Verdienst- und Berufsmöglichkeiten neu gewiesen und darüber hinaus ihrem Lebensberuf erweiterte Inhalte geboten. Im Zusammenhang mit der durch das Reichskulturkammergesetz erstmalig ermöglichten geschlossenen Betreuung der 6000 deutschen Laienblaskapellen (Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer) ist das bisher vernachlässigte Gebiet der chorischen Blasmusik der Musikerziehung und der Komposition erschlossen. Spielweise und Gebrauch der sogenannten „Volksinstrumente" Mandoline, Bandoneon, wechsel- und gleichtönige Harmonika sind von der Fachschaft Volksmusik und dem Deutschen Volksbildungswerk durch die Herausgabe instrumentengerechten Spielgutes und neuer Unterrichtswerke bereinigt. Die Leitung der in den Formationen entstehenden Sing- und Spielgemeinschaften ermöglicht dem Musikerzieher anregendste Betätigung; das Volksliedsingen ist von HJ. und KdF. als neue Brauchtumsform entwickelt worden, die durch die Singscharen sinnvoll in der Richtung eines innerlich erneuten chorischen Singens ergänzt wird. Die Sing- und Spielblätter von HJ. und KdF. sind mit einer kaum mehr zu schätzenden Streuwirkung verbreitet. Der Feiergestaltung in Formation oder

[1]) Der nächste derartige Lehrgang findet vom 12. April bis 12. Juni 1939 in Verbindung mit dem Reichsamt Deutsches Volksbildungswerk an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin statt.

Betrieb, überhaupt der Programmgestaltung musikalischer Veranstaltungen unter zusammenfassenden geistigen Zielsetzungen dient eine reiche neue Literatur. Das Deutsche Volksbildungswerk trägt mit einer Volksmusikalischen Werkreihe für den Gruppenunterricht zur Gewinnung einer Methodik der Unterweisung im Gemeinschaftsspiel bei, wobei die besonderen Serien „Studienwerk" (für den Schüler) und „Lehrwerk" (für den Lehrer) neue Hilfsmittel des technischen Spezialstudiums und der angewandten Musikpädagogik liefern. In zahllosen Schulungslagern und Musiktagungen der Fachschaft Musikerziehung in der Reichsmusikkammer, des Deutschen Volksbildungswerks und der HJ. wird der Privatmusikerzieherschaft, in Lehrgängen des NS.-Lehrerbundes den Schulmusikerziehern die Möglichkeit der Fortbildung geboten. In einer Vereinbarung zwischen Reichsmusikkammer und Volksbildungswerk wurden Richtlinien für den Einsatz von Lehrkräften in der musikalischen Volksbildungsarbeit aufgestellt.

Bei allem berechtigten Stolz auf das Erreichte zwingt indessen der gegenwärtige Stand zu Besinnung und Ausschau. Die erste Phase der Entwicklung glich einem Ausschwärmen mit der Aufgabestellung, Neuland zu prüfen. Die zweite Phase muß unter dem bestimmenden Einfluß einer Konzentration auf einheitliche Marschrichtung stehen, wie sie mit dem Projekt der Musikschulen „für Jugend und Volk" eingeleitet ist. Dabei ist der Versuch einer begrifflichen Trennung von „Jugend" und „Volk" durchaus abzulehnen. Jugend will Volk werden, und das Volkstum beweist seine Jugend — wer will es unternehmen, hier Grenzen zu ziehen?

Zweierlei hat die neue Musikschule in der nächsten Zukunft anzustreben: auf der einen Seite die restlose Erfassung des Volkes bis hin zu den kulturell vorgeschobenen Posten des Dorfes und des Betriebes; auf der anderen Seite die Verbindung zum sonstigen Musikschulwesen mit dem Ziel der Herstellung einer haltungsmäßigen Einheit.

Der Kreis, von dem aus eine verantwortungsbewußte musikalische Volksbildung neu aufzubauen hat, kann nur aus zwei Gruppen unserer Volksgenossen bestehen: Bauern und Arbeitern. Die musikalische Schule des Volkes im übergeordneten Sinne liegt im Werktag des Schaffenden; hier gewinnt sie Gestalt, wenn sich aus gelegentlichem Singen und Spielen die feste Arbeitsgruppe als Keimzelle aller höher entwickelten Unterrichtsformen ergibt. Hier sind die Menschen beisammen, die mit der Wehrmacht das Reich tragen und bauen und die einen Anspruch darauf haben, daß der Musikerzieher den Weg zu ihnen findet. In der Stadt kann man sich irgendeinen wenn auch unzulänglichen Musikunterricht immer noch verschaffen — im Dorf und im Betrieb aber ist es praktisch die Großorganisation allein, die helfen kann. Hierin liegt das ureigenste Aufgabengebiet von Arbeitsfront und Hitler-Jugend in der kommenden Musikerziehung, zu dessen Bewältigung sonstige geeignete Kräfte nicht vorhanden sind. Das Deutsche Volksbildungswerk legt größeres Gewicht als den Musikabteilungen seiner Volksbildungsstätten den im ersten Halbjahr 1938 durchgeführten 600 Arbeitskreisen und Übungskameradschaften in Dörfern, Industriebetrieben und Randbezirken der Städte bei und wird der Entwicklung dieser früher ganz vernachlässigten Keimzellen immer größere Aufmerksamkeit zuwenden. Nimmt man eine solche Grundlegung jeder wirklich im Volk verwurzelten Musikarbeit durch den Arbeitskreis in Dorf und Betrieb als richtig an, so gewinnt nunmehr die ihrem Wesen nach an die Stadt gebundene Musikschule eine neue Bedeutung als Brennpunkt im Kreisgebiet. Sie ist mit den einzelnen Arbeitskreisen als ihren Zubringerstationen durch den neuen Typ des musikalischen Wanderlehrers zu verbinden.

Ist die Musikschule der Kleinstadt auf solche Weise zum Kraftzentrum eines Kreisgebietes geworden, so hat sie nach der anderen Seite hin Anschluß an das Geschehen in den größeren Knotenpunkten des Kulturlebens zu suchen. Besonders gilt dies für die Frage der Verknüpfung von Breiten- und Tiefenarbeit in der Musikschulung. Eine Zeitlang schien es, als stünden die Musikschulen für Jugend und Volk neben den Konservatorien; überall zeigt sich indessen, daß auf die Dauer der Fortschritt nur im Zusammengehen liegt. Von der Kreismusikschule führt der Weg zur Gauvolksmusikschule, die nach Möglichkeit in engster Wesensgemeinschaft mit der Landesmusikschule (Konservatorium der Gauhauptstadt) zu errichten ist. Der Landesmusikschule selbst wird ein Zustrom lebendigster Kräfte gesichert, wenn sie diese neue Grundstufe aufnimmt, und es wird das häßliche Bild verschwinden, daß an repräsentativen Lehranstalten die Volks- und Laienmusik nur wie ein Anhängsel mitgeführt wird — sie tritt vielmehr jetzt in einem grundsätzlichen Umschwung mit dem Anspruch auf, die breite Basis zu sein, aus der sich nach den Grundsätzen der Auslese die Schar der berufenen Musikstudierenden ergibt. Der folgende Musterlehrplan zeigt in knappem Umriß den Arbeitsbereich dieser Zentralanstalt in der Gauhauptstadt:

Landesmusikschule

A. Gauvolksmusikschule

Querverbindung zur HJ.		Querverbindung zum DVW.
Stimmbildung und Singschar	I Gemeinschaftssingen	Volksliedsingen und KdF.-Chor
	II Instrumentaler Gruppenunterricht	
HJ.-Spielschar	III Schulmusikgemeinschaft	KdF.-Musikgemeinschaft
	IV Musiklehre und Einführung in das Musikverstehen	Einführungsveranstaltungen der Volksbildungsstätte
Morgenfeier, Heimabend	V Feiergestaltung	Feier im Betrieb und in der Volksbildungsstätte
	VI Heranbildung des Nachwuchses für Laienmusikgemeinschaften	

B. Ausbildungsklassen und Berufserziehung

Einzelunterricht (Gesang und sämtliche Instrumente)
Musiktheorie
Kammermusik
Chorwesen
Orchester
Komposition
Dirigieren
Musikerziehung
Völkische Musikkunde
Musikgeschichte
Oper
usw.

Die vorstehende Aufteilung bedeutet den Versuch einer sinnvollen Gliederung innerhalb einer zu verwirklichenden musikerzieherischen Einheit. Durch alle Teile der Anstalt soll derselbe Strom kreisen, wobei besonders auch der NS.-Studentenbund als Mittler entscheidende Aufgaben übernehmen kann. Der begabte Jungarbeiter, der in der KdF.-Musikgemeinschaft Klarinette bläst, soll gleichzeitig im Einzelunterricht persönlich gefördert werden. Anderseits soll der „Nurmusiker" gezwungen werden, aus seiner Reserve herauszutreten und sich etwa in einem Werkkonzert oder im Vortragsabend einer Volksbildungsstätte mit seinem Können in den Dienst einer übergeordneten Gemeinschaft zu stellen. Der junge Musikerzieher erhält Gelegenheit, den Beginn des Studiums in die Volksmusikabteilung als Grundstufe zu verlegen, später in die Abteilung für Berufserziehung (Musikerzieherseminar) überzutreten und im letzten Abschnitt des Studiums als Lehrpraktikant in die Grundabteilung zurückzukehren. Auf diese Weise wird er mit dem neuen Geschehen im Musikleben von allen Seiten her vertraut gemacht, während sich für die beteiligten Dienststellen wie DVW. und HJ. der Vorteil eines ständigen Zustroms junger Fachlehrkräfte einstellt.

Bei der Benennung der Anstalt ergibt sich die Möglichkeit, durch die Verbindung mit dem Namen eines dem Gau entwachsenen großen Musikers die Landschaftsgebundenheit der Musikerziehung sinnvoll zum Ausdruck zu bringen (z. B. „Heinrich-Albert-Musikschule Königsberg", Paul-Hofhaimer-Musikschule Innsbruck").

Die vorgetragenen Gedankengänge sind in der Ostmark im vergangenen Jahre seit dem Anschluß praktisch erprobt worden. Dort entstand aus dem Wunsch nach der Schaffung eines ausgerichteten und alle tätigen Kräfte einbeziehenden Systems, das sich von Dorf und Betrieb über die Kreisstadt bis zur Gauhauptstadt erstreckt, die Bezeichnung „Musikschulwerk". Das Musikschulwerk Niederdonau arbeitet mit Schulen in Krems, Wiener Neustadt, St. Pölten usw. und vielen Zweigstellen. Seitens der zuständigen Stellen wurde der Plan Musikschulwerk für die Gaue Oberdonau und Tirol genehmigt. Das Mozarteum in Salzburg, die Konservatorien in Graz und Klagenfurt und die Musikschule der Stadt Wien haben Abteilungen für Jugend und Volk erhalten. In mehreren Gauen des Altreichs ist der Vorschlag aufgegriffen worden, das Musikschulwerk in der Form einer Gauarbeitsgemeinschaft zur Dachorganisation der musikerzieherischen Arbeiten im Sinne der Entwicklungsphase der Konzentration der Kräfte im Musikschulwesen auszubauen.

Die Musikkultur in Rumänien

Das Musikleben der Volksdeutschen

III

Von Ludwig Schmidts, Hermannstadt

Haben wir in den beiden ersten Teilen die Musikkultur des Altreiches und die rumänische Volksmusik behandelt, so wenden wir uns jetzt den angeschlossenen Gebieten zu. Wir beginnen mit den Randgebieten.

Bessarabien ist ein typisches Durchzugsland. Es wohnen dort alle Stämme und Völker, die jemals durch dieses Land gekommen sind. Die Rumänen, die die Mehrheit der Einwohner Bessarabiens ausmachen, sind durch Sprache und Volkstum mit den anderen Rumänen verbunden. Örtlich bedingt ist der eigenartige russische Akzent, mit dem sie ihr Rumänisch sprechen. (Vergleiche die Aussprache der Oberschlesier!) Eigenartig ist, daß heute noch die russische Sprache sehr leicht von den höheren Kreisen angenommen wird, die also in gewissem Sinne russifiziert werden, während in den Landarbeiter- und Bauernkreisen die rumänische oftmals die russische Sprache verdrängt, auch jenseits des Dnjestr. Für die Städte in Bessarabien gilt dasselbe wie für die Städte im Altreich. Da das Judentum in Bessarabien besonders stark ist, so bestimmen und beherrschen sie Stadt und Land. Es erübrigt sich also, auf die wenigen Ansätze einer eigenen bodenständigen Musikkultur einzugehen.

Wie bekannt, siedeln noch 80 000 deutsche Volksgenossen, meistens Schwaben und Württemberger, im Süden des Landes. Sie wurden hier angesiedelt, als 1812 Bessarabien nach dem russisch-türkischen Krieg an Rußland geschlagen wurde. Der Zustrom ausländischer Ansiedler, von Kaiser Alexander ins Land gerufen, dauerte dann noch jahrzehntelang an. Es kamen vor allem Bulgaren und die Deutschen ins Land, die sich bis zum Weltkrieg zu beachtlicher Höhe und Reichtum hinaufgearbeitet hatten. Unter rumänischer Herrschaft wurde dann der gesamte Großgrundbesitz enteignet, das Höchstmaß von 100 ha festgesetzt und das enteignete Land zu je 6 ha an alle Welt verteilt. 6 ha scheinen viel zu sein. In Bessarabien sind es wenig, zu wenig. Es kann keine intensive Bodenkultur getrieben werden, da die Sonne alles verbrennt. So hatten unsere Deutschen viel zu tun, um sich über Wasser zu halten. Sie sind auch zu einer Zeit aus der Heimat ausgewandert, als die Volkskunst anfing brachzuliegen, als das Bewußtsein für die Volksmusik immer schwächer wurde. So kommt es, daß verhältnismäßig wenige Volkslieder mitgebracht worden sind. Die schweren Zeiten, die die Kolonisten besonders in der ersten und zweiten Generation über sich ergehen lassen mußten, haben sich sehr ungünstig auf das Singen ausgewirkt. Von den Russen wurde auch das lange Überdehnen übernommen, so daß in volksmusikalischer Hinsicht das Land kein so großes Interesse bietet als die anderen Stämme. Die beste Sammlung bessarabischer Lieder findet sich in der Sammlung, die Prof. Schünemann bei den Kriegsgefangenen, vor allem den Wolgadeutschen, gemacht hat.

Das Buchenland (Bukowina) mit seinem Zentrum Czernowitz ist in einer etwas günstigeren Lage, besonders da Czernowitz ja das Klein-Wien im nordöstlichen Zipfel der österreichischen Monarchie war. Die Tradition Wiens war für Czernowitz maßgebend. Da Czernowitz Universität hatte und der Sitz der Verwaltungen war, konnte sich auch dort ein regeres musikalisches Leben entwickeln. Nach dem Kriege verfiel Czernowitz sehr stark. Überflutet von Juden — die Deutschen sprechen dort alle mit jüdischem Akzent —, bestimmen sie auch heute den Musikbetrieb. Es bestehen einige deutsche gemischte Chöre, die in ihrer Tätigkeit stark nachgelassen haben. Trotzdem sind sie noch die Sammler und Hüter einer größeren Vergangenheit.

Unter ganz anderen Verhältnissen lebt wieder das Banat. Während Bessarabien russisch war, das Buchenland österreichisch, gehörte das Banat zu Ungarn, das schon damals alles magyarisierte. Wir können heute ruhig sagen: Wenn wir die 300 000 Banater als Deutsche gerettet wissen, so nur, weil das Banat zu Rumänien geschlagen wurde. Wäre der Weltkrieg anders ausgegangen, so wären die Banater Schwaben heute restlos magyarisiert worden. Außerordentlichen Vorschub in den Magyarisierungsbestrebungen Ungarns gewährte die katholische Kirche. (Die Banater Schwaben sind katholisch, die Buchenländer zum großen Teil, die Bessarabier bis auf kleine Ausnahmen evangelisch.) Die im Banat und in Siebenbürgen amtierende Geistlichkeit ist auch heute noch rein magyarisch. So steht auch heute noch der Banater in einem schweren Gewissenskonflikt. Wesentlich reicher als im Buchenland oder in

Bessarabien ist die musikalische Ausbeute im Banat. Die Banater singen gerne und tanzen gerne. Darum hat jedes der großen und oft reichen Dörfer einen Gesangverein und eine Blasmusik. Die Vereine sind im „Deutschen Sängerbund" zusammengeschlossen. Es sind über 130 Vereine, die regelmäßig Sängerbundesfeste abhalten. Die Banater sind wie die Bessarabierdeutschen Schwaben, vor allem Donauschwaben. Sie haben eine besondere Vorliebe für das romantische Lied, und die Vortragsfolgen der Vereinsveranstaltungen sind durchweg im Liedertafelstil verhaftet.

Der mitgebrachte Liederschatz dieser Donauschwaben ist viel größer als der ihrer bessarabischen Brüder. Sie haben ihn auch ziemlich treu durch die 200 Jahre erhalten, die sie hier in der ungarischen Tiefebene siedelten. Einen schönen Querschnitt bietet das Heft: Deutsche Volkslieder aus dem rumänischen Banat, das im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Johannes Kunzig im Verlage de Gruyter & Co. herausgegeben worden ist.

Die im Banat wohnenden Rumänen sind besonders musikalisch. Die größten Sammlungen stammen gerade aus diesen Gegenden. Interessant ist noch, daß das die einzige Gegend ist, wo die Rumänen sich zu eigener zivilisatorischer Arbeit aufgeschwungen haben. Nach dem Beispiele der deutschen Dörfer haben auch die rumänischen Dörfer ihre Blasmusiken (was im Altreich ganz unbekannt ist), Gesangvereine und sind nach deutschem Vorbild auf vielerlei Gebieten tätig.

Soweit die Städte nicht, diesmal von magyarischen Juden, überfremdet sind, wie Arad und Klausenburg, Großwardein und Satu-mare, kann man doch von stärkerer westlicher Zivilisation sprechen als bei den anderen Städten. In dieser Hinsicht ist Temesvar der Vorort, der kulturbestimmend auf das Land wirkt.

Wir wenden uns nun dem eigentlichen Siebenbürgen zu, in dem wieder die drei Völker Rumänen, Magyaren und Deutsche (um sie nach ihrer zahlenmäßigen Stärke anzuführen) beieinanderwohnen. Wir lassen wieder bewußt die Ungarn aus, deren Musik durch die Arbeiten Bela Bartoks genugsam bekannt sind. Jeder weiß oder glaubt zu wissen, was ungarische Musik ist, haben doch vor allem deutsche Meister wie Liszt und Brahms sie zur Weltgeltung erhoben. Den Rumänen kennen wir schon, bleibt nur noch der Deutsche, der so bestimmend auf die Kultur dieses Landes Einfluß gehabt hat: der Siebenbürger Sachse. In ihrem Grundstock aus Moselfranken bestehend, die im 13. Jahrhundert eingewandert sind, haben sie auch später bedeutende Zuzüge gehabt. Trotzdem blieb die fränkische Eigenart beherrschend und bestimmt auch heute noch das Wesen dieser Deutschen, die wir der Kürze halber auch „Sachsen" heißen, so wie sie selber sagen und singen:

> „Ich bin ein Sachs, ich sag's mit Stolz,
> Aus altem edlen Sachsenstamm."

Die „Sachsen" sind ein sangeslustiges Volk gewesen. Auch heute noch ist ein starker musikalischer Trieb festzustellen, doch ist auch hier der arteigene Volksliedstrom ins Stocken gekommen. An Hand der wertvollen Sammlung „Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder" von G. Brandsch können wir das Volkslied der Sachsen bis in ihre vorsiebenbürgische Zeit verfolgen. Im Vorwort heißt es da auf Seite XIV:

„Im ganzen gleicht der gegenwärtige Bestand der siebenbürgischen Volkslieder einem großen Trümmerfeld, aus dem, abgesehen von den dürftigen Erzeugnissen der letzten Zeit, nur einige wenige Stücke halbwegs unversehrt hervorragen. Immerhin empfängt der Kenner bei einiger Beschäftigung mit den erhaltenen Resten einen starken Eindruck von der Kraft dichterischer Gestaltung, die sich in einzelnen Balladen, in den Waisenliedern, auch in einzelnen Kinderliedern noch offenbart, und von der künstlerischen Eigenart des Volkstums, das hinter diesen anspruchslosen Dichtungen steht und ohne Zweifel wesentlich niederländische und rheinische Züge trägt: neben behaglicher Kleinmalerei die Vorliebe für romantische Begebenheiten, neben derber Lebensfreude anmutiges Spiel und überquellende Sangeslust. Nur ein kleiner Bruchteil ist uns geblieben, seit etwa 300 Jahren ist die schöpferische Quelle versiegt, und die Volksphantasie hat sich mit dem Umgestalten und Durcheinanderwürfeln des alten Erbgutes begnügt und viel davon in Vergessenheit geraten lassen. Was seither bei uns einwanderte, kam im fremden Gewand der hochdeutschen Sprache und wurde meist in diesem Gewand aufgenommen, zum geringen Teil in das Sächsische übertragen. Seither verdrängten die hochdeutschen Lieder mehr und mehr die sächsischen, und in den letzten Jahrzehnten sangen eigentlich nur noch die ganz Alten und die Kinder die vielfach unverständlich gewordenen, zum belächelten Spielzeug herabgesunkenen alten Lieder."

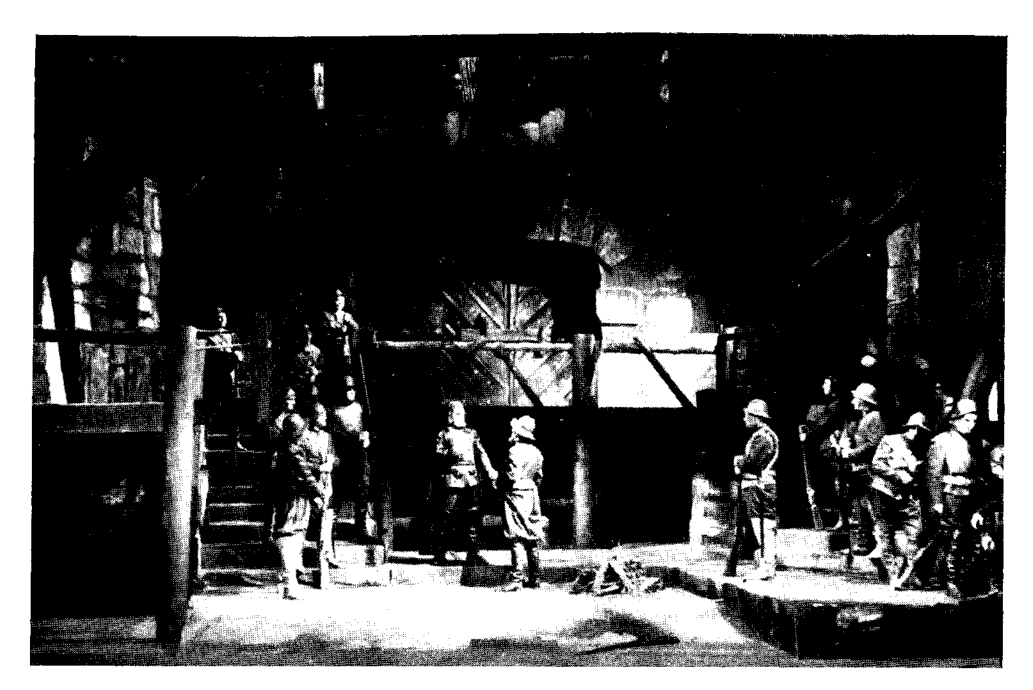
Damit ist auch die Entwicklung der Musikkultur angedeutet. Ein allmähliches Versinken des Dialektliedes, ein immer stärkeres Angleichen des Dorfes an die Stadt. Zum Glück aber gibt es in Siebenbürgen nicht diesen starken Unterschied zwischen Stadt und Land, wie er in Deutschland



Am 20. April wird Adolf Hitler 50 Jahre alt. Die geschichtlichen Ereignisse des letzten Jahres – die Rückgliederung der Ostmark, die Befreiung des Sudetenlandes, die Errichtung des Reichsprotektorats Böhmen und Mähren, die Erlösung des Memelgebietes – bahnen eine glückliche Entwicklung an, die auch für die Kunst neue Möglichkeiten eröffnet. Wie alle Gebiete des kulturellen Lebens verdankt auch die Musik nach der Befreiung von jeglichen artfremden Einflüssen dem Führer einen beispiellosen Aufstieg, dessen Anfänge für die ganze Welt sichtbar sind. An dem größten Werk des Führers unter Einsatz der ganzen Kraft mitzuarbeiten, muß für jeden Deutschen höchste Aufgabe und Verpflichtung sein.

(Aufnahme: Hoffmann)

Die Einakter von Richard Strauß in Essen



Bühnenbild von Ernst Rufer zu „Friedenstag"



Bühnenbild von Ernst Rufer zu „Daphne"

Aufnahmen: Dieckhäuer (2)

sich entwickelt hatte. Die Städte haben noch eine gesunde Bodenentwicklung gehabt. Es ist noch viel vom Dorf in der Stadt zu finden.

Zur Zeit der Einwanderung brachten die Sachsen ihre Kirchenmusik mit, den gregorianischen Choral, der sich noch in einigen Volksliedern nachweisen läßt. Noch stärker wurde der Einfluß auf den Musikwillen des Volkes, als mit Johannes Honterus (1498—1549) das ganze sächsische Volk zum Protestantismus übertrat. Seither wird die Kultur der Sachsen im wesentlichen von ihrer Volkskirche her bestimmt.

Da schon immer ein lebhafter Studienverkehr mit dem Mutterland bestand (die meisten Studenten pilgerten — oft zu Fuß! — an irgendeine deutsche Universität, um sich dort Titel und Würden zu erringen), so ist es kaum verwunderlich, daß die Städte immer dem reichsdeutschen Vorbilde nacheiferten. Die großen Pfarrkirchen hatten alle große Orgeln (Hermannstadt seit 1673), an denen ausgezeichnete Kantoren amtierten, die genau so wie heute noch bestimmend auf die Musikkultur von Stadt und Land waren.

Auf dem Land, in den Dörfern war ein verhältnismäßig starkes kirchenmusikalisches Leben. Manche Kirchenburg hatte schon früh ihre Orgel, die von den Lehrern oder öfters noch von Bauern gespielt wurde. Noch heute ist in vielen Dörfern das Organistenamt von Bauern versehen, das auch vom Vater auf den Sohn vererbt wird. Aus Abschriften ist ersichtlich, daß in vielen kleinen Dörfern regelmäßig die Walthersche Passion, Bachsche Choräle, Kantaten von Johann Doles, Graunsche Kompositionen[1]) gesungen wurden.

In den Gymnasien jeder sächsischen Stadt, besonders im ältesten der Sachsen, in Hermannstadt, waren „von alters her Singschulen gewisser Art errichtet. Der Hauptzweck derselben war Kirchenmusik und Bildung künftiger Dorfrektoren und -kantoren." Der Vorsteher dieser Singschulen war der Stadtkantor. Als solche wirkten (besonders wiederum in Hermannstadt als Sitz des Sachsenbischofs und in Kronstadt) tüchtige, hochangesehene Musiker, die ihre Tätigkeit in Kirche und Schule zum Segen für das ganze Sachsenvolk ausübten. „Solche Männer waren die Hermannstädter Kantoren im 17. und 18. Jahrhundert: Gabriel Reilich (gest. 1677), Michael Stollmann (um 1754), Johann Sartorius (Stadtkantor 1733 bis 1750), Johann Kann (Stadtkantor 1763 bis 1782) mit seinen ‚Musikalischen Bußandachten' und der Johann-Sebastian-Bach-Schüler Petrus Schimert (Organist 1750—1780). Es ist selbstverständlich, daß das Burzenländer Kronstadt der ‚Rival-Haupt- und Hermannstadt' in Vergangenheit und Gegenwart auch in kirchenmusikalischer Hinsicht nichts nachstand. Auch hier sind tüchtige Kantoren tätig wie vor allem der intime Freund und musikalische Berater des sächsischen Reformators Joh. Honterus: Hieronymus Ostermayer (gest. 1551), der das Kantorenamt aus der katholischen Kirche in die protestantische Welt herübergetragen hatte."

Es waren auch in jeder Stadt zünftige Stadtmusici, die sogenannten „Turner", die ihren Namen wahrscheinlich davon erhalten haben, daß sie aus den Fenstern der Kirchtürme ihre Musiken und Choräle zu blasen hatten.

Die Instrumente der Hermannstädter „Turner" waren damals: „2 Posaunen sambt einem Mannsstück und einem Krumpfbogen, 2 Mutt-Zinken, ein Pommart, eine Schalmei, 2 Trompeten, 2 Dulcianen, eine Baßgeig, eine Tenorgeig, einen scharfen Zinken, ein Diskantflöttel sambt einem Schloß, 2 große Schloßflötten sambt den Krembemchen, eine Trompete mit dem Krumbbogen, eine große Baßflöt sambt den Krumbbogen, 2 Posaunen, 2 große Diskantflötten mit Schlössern, 3 große Flötten sambt den Krumbbogen." (Sigerus, Vom alten Hermannstadt I, S. 188.)

Aus alldem können wir einen wesentlichen Zug der Siebenbürger Sachsen entnehmen. Sie sind, gezwungen durch die Umwelt, von jeher eher ausübender denn schöpferischer Natur gewesen. Gar kurz ist die Liste derer, die sich als Komponisten einen Namen gemacht haben. Ein Kronstädter Valentin Greff-Bakfark (1507—1576), ein Lautenvirtuose, der von Hof zu Hof reiste, geadelt wurde, sich mit Politik befaßte usw. Seine Ricercari, die eine große Technik erfordern, sind in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich veröffentlicht. Kantor Gabriel Reilich (gest. 1677), der „Haus- und Hofkomponist" des Sachsen-Comes Frank von Frankenstein (1643—1697) — Frank von Frankenstein hatte damals schon ein „Positiv mit 5 Registern" in seinem Palais — wurde der „Komponist von Hermanstadt" genannt. Sein „Neu Musikalisches Wercklein von der Geburt unsers lieben Heylands, Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, Herman Stadt 1665" und sein „Geistlich Musikalischer Blum- und Rosen Wald, Herman Stadt gedruckt im Jahre Christi 1673", dem er einen zweiten Teil im Jahre 1677 folgen ließ, sind die ersten Hermannstädter musikalischen Veröffentlichungen überhaupt.

[1]) Dies und das Folgende nach: Musik und Kirche bei den Siebenbürger Sachsen von Franz Xaver Dreßler im „Auslanddeutschtum und evangelische Kirche", Jahrbuch 1935.

Unter Johann Lukas Hedwig (1802—1849) wurde eine geregelte Kirchenmusik in Kronstadt durchgeführt. Er ist nun auch im Reich bekannt durch die siebenbürgische Volkshymne „Siebenbürgen, Land des Segens".
Leopold Bella (dieser allerdings kein Sachse) (1881—1919) in Hermannstadt und Rudolf Lassel (1861—1918) in Kronstadt brachten die Kirchenmusik in den Mittelpunkt des Musiklebens überhaupt. Von ihnen sind viele Kantaten, A-cappella-Werke und eine Passion bekannt.
Aus sächsischem Stamm war auch der in Berlin geborene und dort tätige Waldemar von Baußnern (1866—1930). Seine Werke sind bekannt. Wieder ein Kronstädter, Paul Richter (geb. 1875) macht sich heute durch seine Sinfonien im Reich bekannt. In bescheidenerem Maße ist in Hermannstadt Gerhard Schuster tätig.

Was wir bei der Literatur sehen konnten, daß nämlich erst im letzten Jahrzehnt die Sachsen mit Zillich, Wittstock und Meschendörfer zu der Höhe gereift sind, daß sie im Reich unter den Besten genannt werden, das scheint sich auch in der Musik zu bilden. Es ist noch verfrüht, von den Jüngsten zu sprechen, doch hat sich jetzt schon Wagner-Regény einen Namen mit Klang gemacht. Wie Greff der erste Virtuose war, den wir an das Ausland abgegeben haben, so lebt heute eine beträchtliche Zahl großer sächsischer Künstler im Reich, wie Lula Mieß-Gmeiner, Gerhard Jekelius, Selma Erler-Honigberger, Egon Siegmund u. a.
Wie ist die Lage heute? Auf den Dörfern verhältnismäßig gut, wenn wir davon absehen, daß das eigentliche sächsische Volkslied im Versiegen ist. Die Jugend singt zum großen Teil nur mehr hochdeutsch, und da vor allem Lieder der Bewegung, also Lieder, die direkt keinen Zusammenhang mit dem Boden haben, da sie aber dem Zeitgeschehen auch bei uns entsprechen, so gehen sie wie ein Feuer durch das Land. Sonst besitzt beinahe jedes Dorf eine eigene Blasmusik, die sogenannten Adjuvanten, die für ihre Verhältnisse oft gut spielen und blasen. Sie sind unentbehrlich bei den Feiern des Dorfes, bei Hochzeiten und Begräbnissen, bei Spiel und Tanz. Die größeren Dörfer besitzen auch je einen Gesangverein, der meistens als Frauen- und gemischter Chor besteht. Jedoch gibt es auch viele Männerchöre. Was an solchen Vereinen da ist, ist dann auch dem Vorbild der Stadt, deren Vereine dem Deutschen Sängerbund (DSB.) angehören, im Ländlichen Sängerbund zusammengefaßt. Daß die Chöre noch alle in einem überwundenen romantischen Liedertafelstil verhaftet sind, wird niemand wundern. Ist doch selbst im Reich der Sängerbund weit davon entfernt, den Ballast der Vorkriegsjahrzehnte losgeworden zu sein. Ja, was die Städte betrifft, sind wir im Verhältnis den meisten deutschen Vereinen voraus, da sie im Geiste viel beweglicher sind und bei ihnen die völkischen Beweggründe, die doch bei den deutschen Männerchören zur Zeit der Freiheitskriege und um 1848 so wichtig waren, heute aber im Reich kaum noch eine Rolle spielen, noch voll gelten. Oft ist es, besonders in den abgesprengten Siedlungen im Altreich, der Verein allein, wo noch deutsch gesprochen und gesungen wird und so viele Deutsche vor dem Versinken im fremden Volkstum bewahrt werden.
Aus den „Turnern", den Stadtmusici, entwickelten sich die Stadtkapellen, die entscheidend in unser Musikleben eingriffen. Waren sie doch der Kern, um den sich dann die Liebhaber, die meistens Streicher sind, scharen und so ein reges sinfonisches Leben ermöglichten. Nur so ist es zu erklären, daß die großen Meisterwerke der Klassiker von ihrem Erscheinen an bei uns gepflegt wurden. Die „Schöpfung" z. B. wird unter Philipp Caudella (gest. 1826) im Jahre 1802 aufgeführt, drei Jahre nach der Uraufführung in Wien. Diese sogenannten philharmonischen Gesellschaften haben seither die Aufgabe erfüllt, die Orchesterwerke zu pflegen und die Musiken zu den Oratorien zu stellen. Seit sechs Jahren aber sind die beiden wichtigsten Kapellen, die von Hermannstadt und Kronstadt, von den rumänischen Stadtverwaltungen aufgelöst worden. Dadurch ist unser ganzes Musikleben aufs schwerste bedroht worden, da der Grundstock der Bläser fehlt, kein Nachwuchs mehr ausgebildet werden kann und die Aufführungen der großen Oratorien beinahe unmöglich geworden sind. Doch um solche kulturellen Werte, noch dazu wenn es deutsche sind, trägt keine rumänische Stadtverwaltung Sorge.

Bleibt nur noch der verborgene Strom des deutschen Volksliedes, das in immer stärkerem Maße von der städtischen Jugend gepflegt wird. Auch sonst ist die Jugend hier sehr musikbeflissen. Jedes Gymnasium hat eine eigene Blasmusik, Trommler und Pfeiferchöre. Hermannstadt und Kronstadt haben auch Knabenkirchenchöre. Besonders der Hermannstädter „Bruckenthalchor", nach dem Vorbild der Thomaner von dem Straube-Schüler und jetzigem Stadtkantor Fr. X. Dreßler im Jahre 1922 gegründet, bringt in regelmäßigen Motetten und Kirchenmusiken die Schätze evangelischer Kirchenmusik zu Gehör.

So rundet sich das Bild eines äußerst regen

Musiklebens in den sächsischen Städten, das seit jeher auch befruchtend auf die rumänische oder ungarische Mitbevölkerung der Stadt gewesen ist. Unter der Einwirkung dieser Musiktradition haben die rumänischen Komponisten Muresianu und Dima (Kronstadt) und viele andere gewirkt. Wie wird es weitergehen? Alle Geister sind heute im Aufbruch. Wir sind überzeugt, daß auch bei uns das Feuer nur läuternd auf das Metall sein kann, das zugleich härter und glänzender wird.

Der Motivkranz der Straußischen „Daphne"

Von Alfred Burgartz, Berlin

Ohne daß hier im einzelnen nochmals von dem Joseph Gregorschen Textbuch die Rede sein soll, muß man es doch kurz charakterisieren, damit man die Voraussetzungen für eine Vertonung überblicken kann. Der Dichter lieferte, indem er in die sagenhafte griechische Frühzeit zurückgriff, dem Komponisten ein sogenanntes „Fruchtbarkeitsstück" oder das Bild einer großen Naturhochzeit. Bei den primitiven Völkern ist noch heute die Paarung der Herdentiere, Säen und Ernten, Baumblüte und Fruchtreife Anlaß zu einer feierlichen Auseinandersetzung mit der Gottheit. Strawinskys „Sacre du Printemps" liegt auf einer ähnlichen Ebene, obschon eine Welt dieses Werk von der Straußischen „Daphne" scheidet. Bedeutsam ist, daß in diesen primitiven Rahmen von Gregor mit aller modernen Psychologie eine Keuschheitsfabel oder eine asketische Handlungsweise eingebettet wurde. Der Sonnengott Apoll verläßt seine steile Bahn, um eine Jungfrau, die dem Naturgesetz des Eros ausweicht, in seine Arme zu schließen. Daß der Gott noch einen irdischen Nebenbuhler, den Jüngling Leukipp, findet, den er in Eifersucht tötet, ist eine kluge dramaturgische Maßnahme, denn es wird dadurch ein „normaler" Ablauf der Begebenheiten verhindert: Daphne, durch den Mord zutiefst erschreckt und erwacht, bleibt ihrem Prinzip der Reinheit getreu und vermählt sich nur „geistig" dem Dahingeschiedenen, Apoll aber wird in die Lage versetzt, Betrachtungen über seine „Schuld" anzustellen. Vom Altertum aus gesehen ist ein solcher Apoll, der gegen sich selbst, gegen sein Olympiertum „frevelte", einfach unmöglich. Richard Strauß hat diesen unhomerischen Zug gutgeheißen und dem Sonnengott eine „tristanische" Stelle mit auf den Weg gegeben.

Spätere Geschlechter werden noch ihr Entzücken haben, wie unerhört meisterhaft die Komposition der „Daphne" angelegt ist: damit, daß Strauß das kurze idyllische Vorspiel schrieb, gewann er alles. Die Idee der Daphne, das Unberührte, Mädchenhafte, Friedliche, das Einssein mit der Harmonie der Natur, den Blüten und Ranken, dem Murmeln der Quellen, die Freude am Glanz des Tageslichtes, ist vollständig in diesem Lied ohne Worte enthalten. Im Bogen des dramaturgischen Aufbaues ist dieses Vorspiel die stillere Entsprechung zu dem „Liebestod" der Hauptfigur, ihrem großartigen Schlußgesang, womit sie sich dem All vermählt. Dazwischen liegen die Niederungen der Naturgesetzlichkeiten, das Walten des zeugenden Eros wie auch die eigentlich dramatischen, allzu menschlichen Ereignisse. Für das Ganze, auch für den Schlußgesang (Daphnes Verwandlung), ist die idyllische Einleitung das Becken, aus dem die thematisch-motivische Gestaltung, mindestens für die verästelte Melodik der Heldin stammt. Es lohnt sich, das, was in dem ebenmäßig geformten Vorspiel so anmutig-einschmeichelnd, schlicht-empfindungsvoll dahinfließt, mit der Musik der nachfolgenden Oper zu vergleichen, und man wird die höchst merkwürdige, kunstreiche Verschleierung eines ausgesprochenen Motivmosaiks entdecken.

Gleich der Beginn des Vorspiels bringt, nicht ohne Grund vorgetragen von der 1. Oboe, das „Reinheitsthema" (Bsp. 1), die „Daphne-Devise", in der,



Beispiel 1

ebenfalls nicht ohne Grund, abwärtssteigend die Sextenschritte des Apollschen Sonnenwagens stecken (siehe später). Der Zuhörer bekommt diese Devise vorgesetzt beispielsweise in der Szene zwischen Daphne und Gaea, wenn die Widerstrebende zur Mutter sagt: „Die Seele ... die Seele bleibt hier" (Seite 46 des Klavierauszuges von Klußmann, Ziffer 58). Für Leukipp versinnbildlicht dies Thema „die geliebte Grausame" (S. 63). Bei Apoll begleitet es den Ausruf: „Ist das noch Wahrheit?" (S. 84, Z. 110). Es erscheint, wenn Daphne den heiligen Ritus vollzieht und dem unerkannten Gast (Apoll) das Wasser über die Hände gießt (S. 88 und 89). Es eröffnet die jubelnde Seligkeit,

da Apoll die Ahnungslose mit dem Mantel umschließt (S. 102). In seiner melodisch-rhythmischen Struktur erschüttert und verstört, tritt es auf in Daphnes Klage um den toten Leukipp: Warum habe ich ihn nicht errettet mit meiner „Keuschheit"? (S. 153, Z. 203). Es gesellt sich ferner dem letzten irdischen Wort Daphnes von der „unsterblichen Liebe" (S. 178), und es wird, bevor der Vorhang langsam niedersinkt, Hymne im Baumwipfel. Einstmals in G-dur und jetzt in dämmerigem Fis-dur verstrahlend.

Neben diesem horizontal gelagerten, gleichsam unerreichbar und unantastbar in der Tonika schwebenden, doch auch einige Male in Moll trauernden „Reinheitsthema" bietet das Vorspiel sofort einen vom Bassethorn geblasenen, aus der Tiefe aufsteigenden eigentümlichen Gefährten: mag man ihn als den „Bruder" oder „Gespielen der Schwester" betiteln (Bsp. 2). Er ist harmonisiert und meldet sich in B-dur. Dieser „Gespiele" naht sich Daphne wiederholt, aber sie drängt ihn fort, er wird ihr „fremd", wenn er sich etwas anderes als nur brü-



Beispiel 2

derlich-schwesterliches Zusammensein anmaßt (S. 44, vor Z. 55, Z. 56 und 57). Auch Apoll bei der obenerwähnten Stelle „Ist das noch Wahrheit" sieht zugleich diesen „Gespielen" mit (S. 84, Z. 110); er hat in der musikalischen Dramaturgie des Scherzos zwischen Leukipp und den beiden geheimnisvollen Mägden seine bestimmte Aufgabe, er stellt sich ein in der Daphne-Klage um Leukipp: warum habe ich dich nicht mit meiner Vernichtung „errettet"? (S. 152), und vorher schon: „O doppelt getäuscht! Getäuscht vom Gespielen" (S. 134); ihm gilt Daphnes Totenfeier (S. 156, Z. 209), er wird im „Liebestod" der Daphne identisch mit ihr selbst: „wohnet in mir" (S. 177, vor Z. 247), und er geht endlich ein, verbunden mit dem Motiv der „schwesterlichen Weltumarmung", in die selige Verklärung (S. 181, die beiden letzten Takte).

Apoll verfügt, genau betrachtet, über drei musikalische Figuren. Da ist, sein hehrstes Wappenschild, der Sonnenwagen, der aus zwei Sextschritten errichtet ist, mit dem Pferdegetrappel in der Quintole davor (Bsp. 3); da erscheint aber auch



Beispiel 3

der zornig aufwallende, stolz-gebieterische Gott mit Gewitterblitz und mordendem Pfeil und dem ungeduldigen Aufstampfen (Bsp. 4), und nur kurz

allerdings ergeht sich der Olympier in der freundlicheren Maske eines Rinderhirten, in einer D-dur-Melodie, die wie eine Friedensglocke schwingt und vielleicht vom gleichzeitigen „Friedenstag" mitinspiriert ist (Bsp. 5). Daphne grüßt in ihrer Antrittsarie zuerst den Sonnenwagen, auf dem „der große Gott... nach Hause ins Gebirge" zieht (S. 27, ab Z. 28), Peneios hat von ihm „köstliche Ahnung", bevor der Gott bereits sich in Person zeigt (S. 69); Apoll beruft sich auf sein Attribut Daphne gegenüber und setzt hinzu: „So wärmt Daphne" (S. 100); bei der Enthüllungsszene — „Reinige dich, falscher Bruder!" — spielen sämtliche Gottdevisen eine entscheidende Rolle (S. 137ff.); der Sonnenwagen allein bleibt siegreich bei Apolls Läuterung (S. 160ff.), und endlich schwebt er, teilnehmend an der Schlußverklärung, wieder in seinen Sphären (S. 182). Die Doppelvermählung der Verwandelten sowohl mit dem „Gespielen" in schwesterlicher Liebe wie mit dem Lichtgenius wird hier in der Musik eindeutig vollzogen. Der böse, herrische Apollo, dessen höhnisches Gelächter wie ein Echo die Hirten ängstigt, kündet sich mit zuckendem Wetterleuchten (S. 76); der Gruß des „Rinderhirten" an die arglose Daphne lautet zwar nur „Schwester", aber die Musik verrät ganz andere Dinge, und vor allem offenbart sie die Gottheit (S. 87, ab Z. 116). Von den „stolzen Herren", die den „Gespielen" getötet und „mich geliebt" singt später Daphne, und dabei gleitet das „Reinheitsthema" in die bevorzugte Gott-



Beispiel 4

tonart: As-dur (S. 159). Der „Rinderhirt" (S. 77) wird in der Folge reizvoll mit dem Sonnenwagen (S. 80) und dem Peneios-Thema verbunden (S. 81), und schüchtern sucht es sich nochmals vor Daphne zu behaupten (S. 91).
Gesund in seiner rauhen Ursprünglichkeit, so gar nicht schwül und lastend, ist das „Motiv des Zeugungswillens" (Bsp. 6). „Wenn längs des Stro-



Beispiel 5 und 6

mes die alten Stöcke blühen", wird der junge Dionysos wiedergeboren, und in den Adern der Natur pulst die treibende Kraft. In der Unterhaltung der beiden Schäfer, die von dem zu erwartenden Fruchtbarkeitsfest sprechen, wird das Motiv spürbar (S. 15, Z. 12 und schon S. 11, Z. 8). Daphne weist es als Roheit zurück („Ihre verlangenden Blicke", S. 24), Peneios, der erfahrene Weltkenner, lobpreist es (S. 67, Z. 88), Apoll schämt sich fast seiner („O erniedrigter Gott!" Selbst: „Brünstiges Tier!" S. 83); es ist weiterhin unentbehrlich beim Festschmaus, wo die Frauen die Männer bedienen; die „Widder" (verkleidete Schäfer) stürzen damit vor, und man findet es zuletzt doch noch bei Daphne, freilich nur als „Gedankensplitter" in dem erschütternden Monolog, da sie den toten Leukipp beklagt (S. 156, nach Z. 208). Im „Liebestod" vermählt es sich sogar dem „Reinheitsthema" (S. 178, vorletzte Takte): Eros wird damit als geistig-schöpferische Macht zum Himmel erhoben, von wo er ja auch herkommt. Unbedingt gehört zu diesem Motiv der „Ruf des Alphorns" (Bsp. 7). Es schreckt die Zuhörer auf, die sich der milden Lieblichkeit des Vorspiels hingegeben haben, und wird sowohl harmonisch wie melodisch (S. 10 bis 11, vor Z. 7) zum Wegweiser für das folgende lärmende Fest. (Siehe auch S. 129 bei den Worten: „Rettet, rettet!") In der Partitur tritt aber das „furchtbare Getön" des Dionysos hinter dem donnernden Hufschlag des Sonnengottes zurück.
Leukipp als tragischer Gegenspieler geisterte bereits als platonischer Gefährte des Daphne-Themas in B-dur, und nun erscheint er nach der großen weiblichen Antrittsarie leiblich und real in F-dur: sogar in Nachahmung seiner selbst, wie um sich bemerkbar zu machen! (S. 31, Z. 36). Wenn man will, besitzt diese Leukipp-Devise etwas Albernes, tölpelhaft-listig Zutappendes (Bsp. 8). Sie empfiehlt sich nicht durch die Dämonie eines sieghaften Mannes. Viel sympathischer wirkt Leukipp, wenn er warmherzig-einschmeichelnd die Freundin an die gemeinsamen Kinderspiele erinnert, wobei Daphne die Flöte gern duldete (Bsp. 9). Beide Themen wachsen später in der „Totenklage" in einen so grandiosen Raum empor, wovon sie ursprünglich nichts ahnten (S. 149).



Beispiel 7

Leider muß an dieser Stelle darauf verzichtet werden, den „Jüngling Leukipp" weiter durch die Oper zu begleiten, wie auch der Platz nicht ausreicht, um die gesamte Motivfülle, den Kranz längerer und kürzerer Tonranken, die von Bedeutung sind, einer Betrachtung zu unterziehen. Es sei jedoch wieder dringend auf das Vorspiel aufmerksam gemacht. Hier findet man u. a. ein Oboen-Espressivo (Bsp. 10), das wieder den berühmten Nonensprung (manchmal auch Septensprung) Straußischer Frauenmelodik aufweist und sich in sonnigem Jubel an der Schlußverklärung Daphnes (der „Transfiguration") beteiligt. Man bemerkt u. a. weiter im Vorspiel eine aus dem G-dur-Dreiklang gebildete aufwärtssteigende Figur (S. 6, Z. 2), in der sich später das Emporwachsen des Lorbeerbaumes verdeutlicht. Das Peneios-Thema, dessen Oktavsprung auch den gewaltigen Winkel im Lauf dieses Stromes versinnbildlichen



Beispiel 8

könnte, ist eine der wunderbarsten C-dur-Eingebungen. Der Rundtanz der Thyrsosträgerinnen ist aus Tonfiguren des Festes und solchen der Mägdeszene gewoben.

Eine hymnische Geigenfigur, die jenen ersten Höhepunkt einleitet, da Daphne dem Gott „in kindlicher Ergriffenheit" an die Brust sinkt, erfordert besondere Beachtung (S. 96, „So wenig wie der



Beispiel 9

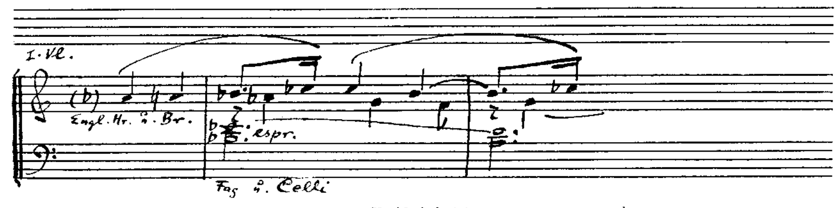
Kiesel" usw.). Es entwickelt sich aus ihr eine Kette synkopierter und harmonisch „falsch" verlagerter Noten, die unzweifelhaft das Verwirrende des Geschlechterkontaktes zum Ausdruck bringen sollen; Daphne wird sich ja auch bald des neuartigen Gefühles bewußt und ringt sich taumelnd aus der Umhüllung durch den blauen Mantel los. Daß „Liebesbrunst und Sehnen" mit diesem Motiv gemeint ist, ergibt sich aus der Unterhaltung Leukipps mit der ersten Magd (S. 57), wo Leukipp klagt: „Ich hasse dies Fest, und meine Flöte hab' ich zerbrochen!", und die Magd erwidert: „Was dir versagt, uns ist es leicht"; Strauß deutet das „Liebessehnen" hier nur kurz an und gibt ihm, dramaturgisch konsequent, eine ganz andere Fortsetzung. Beim hieratischen Tanz zwischen Leukipp und Daphne aber wird das Notenbild geradezu von ihm beherrscht, bis Apoll auffährt: „Furcht-



Beispiel 10

bare Schmach!" Die Verbindung des „Liebespfeiles" mit der förmlich zurückweichenden „Flebile"-Figur Daphnes (Bsp. 11) verleiht dem Vorgang eine scharfe Plastik.

Eine Beschreibung des Themenaufmarsches zur psychologischen Beleuchtung zugespitzter Situationen würde zeigen, daß Strauß mit einer wahrhaft Ibsenschen Technik arbeitet. Man vergleiche das „Lento" (S. 103), die vom Sonnenwagen erfüllten Takte vorher und die flatternde Oboenfigur nachher, womit Daphne gleichsam wieder auf ihr erschüttertes Selbst zurückkommt (S. 104, Z. 140). Gleich danach die „Tristan"-Stelle, die ebenfalls in entscheidenden Momenten, mehr oder minder verändert, wiederkehrt (z. B. Apollo: „wie ich sie suchte in meiner Verblendung", S. 167). Man vergleiche auch Daphnes Klage: eine chromatisch niedersinkende Figur, die ursprünglich aus einer ganz anderen „psychologischen Schicht" stammt, wird hier zu sickernden Blutstropfen (S. 152, „am schuldvollsten"). Man weiß es, und es wurde schon oft darüber geschrieben, daß Strauß sich frühzeitig seine bestimmte Thementechnik zurechtgelegt hat, die von Wagner und Bach befruchtet



Beispiel 11

ist und geradezu eine **musikalische Begriffsbildung** darstellt. Hier aber, in der „Daphne", feiert diese eminente musikalische Logik und tiefe Lebensweisheit an scharfsinniger Prägnanz und anschaulicher Kraft einen einzigartigen Triumph. Eine Typologie der Straußischen Themen und Motive, die einem nächsten Aufsatz vorbehalten bleibt, wird wohl die völlige Klarheit über das „System" des Meisters ergeben.

Konrad Friedrich Noetel

Der Weg eines zeitgenössischen Musikers

Von Adalbert Kutz, Frankfurt a. M.

In Zeiten, die den Ruf nach geistigem und seelischem Umbruch mit besonders heißem Atem erheben, finden die Werdenden auf zwiefachen Wegen zur künstlerischen Gestalt. Die einen treten dem Zeitgeist verhalten gegenüber, ihr Ringen gilt dem Können und der handwerklichen Zucht, bewußt probieren sie immer und immer an den Mitteln und an der Verantwortung der Mittel gegenüber den Meistern, bis wachsendes Können das Werk dem allgemeinen Erleben wie von selber einfügt. Die anderen geben sich dem Umbruch der Zeit schrankenlos hin, ihr bewußter Wille gilt immer und immer dem allgemeinen Thema, bis wachsendes Alter den Anschluß an die Überlieferung und die Zucht des Künstlerischen vollzieht. Konrad Friedrich Noetel gehört zu denen, die auf dem verhaltenen Wege schreiten. Das Geschlecht stammt mütterlicherseits aus Ostfriesland, väterlicherseits aus Posen und Schlesien. Väterlicherseits waren mehrere Generationen Juristen. Von den Vorfahren erhielt Noetel die geistige Beweglichkeit und zugleich die verschlossene, ringende Art seines Wesens. Was er zur Hand nahm, ihm wog es schwer, und er hatte zu wuchten, bis er es an seinen Platz stellte. Welche Kräfte brauchte er auf, bis er die Berufung für den Beruf durchsetzte! Von klein an wirkte der Musiziertrieb in ihm, ohne Ausbildung, ohne Anregung von irgendeiner Seite. Nicht einmal Noten waren ihm gezeigt worden, als der Elfjährige zum erstenmal zu komponieren versuchte. Nach Ablegung des Abiturs schien die Zeit der Inflation und des verlorenen Krieges keine Möglichkeit zu dem in der Familie ungewohnten Beruf des Musikers zu bieten. So begann der Komponist an den Drehbänken einer Maschinenfabrik und in den Hörsälen der technischen Hochschule. Dann wurde das juristische Feld der Väter abgeschritten. Erst 1925, nach schwerer körperlicher und seelischer Krankheit, reifte der endgültige Entschluß Musik zu studieren, und nun mußten die Mittel zum Studium größtenteils aus eigener Kraft aufgebracht werden. Die künstlerische Neigung hatte über äußeren Zwang gesiegt, die Begabung sollte ihre Stärke erst jetzt unter härtesten Beweis stellen müssen. Von Anfang an war es die schöpferische Begabung. Doch zunächst mußte aufgeholt werden. Es war ein an Jahren und Erfahrung reifer Lehrling, der in Hannover die Grundausbildung im Cellospiel und in der Handwerkslehre begann. Das Jahr 1927 brachte einen Wechsel des Studienorts an die Universität in Königsberg i. Pr. Hier nahm der Sänger, Klavierspieler, Chorleiter, der Student der Musikwissenschaft und Germanistik, der Musikpädagoge und Kompositionsschüler auf, was die Schule zu bieten hat. Weil er fühlte, daß er in der Komposition handwerklich darüber hinaus weiter zu lernen habe, zog er schließlich noch nach Berlin. An der Staatlichen Hochschule für Musik begann eine letzte Zeit eingehenden Studiums, bis endlich aus dem Lernenden ein Lehrender wurde. Seit 1936 wirkt Konrad Friedrich Noetel als Lehrer für Tonsatz an der Staatlichen Hochschule für Musik.

Aus der Schwere dieses Weges, aus der langsamen Reife des unermüdlich Lernenden erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl von Werken, die der strenge Kritiker gegen sich selbst heute noch als gültig anerkennt. Die absichtliche Zurückhaltung, die er sich bei immer neuen Studien auferlegte, bedingte, daß sein Schaffen erst seit 1932 langsam an die Öffentlichkeit drang. Damals führte Prof. Dr. Müller-Blattau, der sich zuerst für den jungen Schaffenden einsetzte und ihn tatkräftig förderte, mit dem Collegium musicum der Universität Königsberg die Kantate „Die Lebensalter" auf. Den Text hatte Walther Hilpert geschrieben, mit dem gemeinsam noch manch weitere künstlerische Tat verwirklicht werden sollte. Obwohl stilistisch durchaus eigenwillig, weckte das Werk dank warmer Empfindung und blühender Sanglichkeit sogleich anerkennenden Widerhall. Ein Jahr später wanderte das weit größer angelegte Oratorium „Christoph Columbus" nach der Uraufführung im Reichssender Königsberg bis nach Köln und an den Kurzwellensender Berlin. Nicht mehr jedem zum Mitmachen erreichbar, aber doch allgemeinverständlich und nacherlebbar wurde hier eine Idee dichterisch und musikalisch gestaltet, die im Sommer 1932, als das Werk entstand, allgemeingültige Zeiterwartung und Hoffnung war: „Ein großer Glaube und ein fester Wille vollbringt allein die große Tat!" 1934 folgte als Reichssendung eine „Suite für Kammerorchester". Dann zog sich der Komponist selbstgewollt zurück, um nach einem Jahr mit einer Folge von „Kleinen Klavierstücken" den Weg an die Öffentlichkeit gleichsam noch einmal von vorn zu beginnen. Das Jahr 1936 brachte auf der Reichstagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutsch-

lands in Augsburg den ersten weithin beachteten Erfolg mit dem Chorzyklus „Daß dein Herz fest sei", nach Worten von Hermann Claudius. Im selben Jahr errangen die „Variationen für Klavier" im Berliner Konzertsaal uneingeschränkten Beifall, der auch in Zürich und Königsberg anhielt und bei einer zweiten Aufführung in Berlin sich noch steigerte.

Es ist im innersten Verantwortung, Verantwortung vor dem Erbe der Meister, was diesen Weg zu einem umwegigen und verhaltenen macht. Aber es ist nicht wahr, daß Verantwortung gegenüber der Geschichte der Gegenwart entfremde. Dem Tätigen ist Geschichte nicht eine Zuflucht vor der Gegenwart, er wächst triebhaft der Vergangenheit durch die Gegenwart, der Gegenwart durch die Vergangenheit zu. Dem Künstler steht das Vergangene nicht denkmalhaft, starr, als ein nur Gewordenes gegenüber, ihm erschließt das Vergangene das Werdende, die lebendige Not, aus der Gewordenes geschaffen wird. Und er betrachtet das Vorbild nicht wie Wissende und Gelehrte tun, sondern erlebt es und macht es sich zu eigen, indem er es nachgestaltend vollzieht.

Wer das Erbe der Meister erprobt, dem will der begriffliche Gegensatz der Epochen nicht aufkommen. Die Verantwortung besteht nicht vor einem Ausschnitt aus der Geschichte, die Scheidewand verläuft anders: Alles, was wir heute als in unserer Kultur einmal fruchtbar wirkend empfinden, erzieht. Es ist nichts ungeschehen, was einmal vornan war, das Schöpferische geht nicht verloren. Wie die Generationen vor ihm pilgert der Schaffende auch heute zu dem Lehrmeister Bach, zu der gedrungenen Durchsichtigkeit klassischer Formen. Er macht die kontrapunktische Schule des mehrstimmigen Chorsatzes der Renaissance mit anderen Ohren durch als ein Brahms oder Reger taten, und doch wirken der klangliche Reichtum und die virtuose Instrumentation des 19. Jahrhunderts mit der Unmittelbarkeit des jüngst Vergangenen in ihm fort. Und er greift weiter aus als je in unbefangeneren Zeiten die Erinnerung des Schaffenden reichte, denn das strenge Gesetz gregorianischer Melodie und der das Melodische so herb und gesund ausprägenden Tonalität altdeutschen Volksliedes und altdeutscher Mehrstimmigkeit sind für den heutigen Musiker noch Quellen lebendiger Erfahrung. Geschichte und Gegenwart fließen im nachgestaltenden Vollzug ineinander. Das scheinbar geschichtslose Bekenntnis des Komponisten entstand aus dem handwerklichen Umgang mit der Geschichte: „Nur das schreiben, was man sich selbst musizierend erarbeitet hat, nur aus dem praktischen Können heraus. Nie in den luftleeren Raum komponieren, nur um zu versuchen. Keine Form, kein Klang, keine Instrumentation nach Büchern."

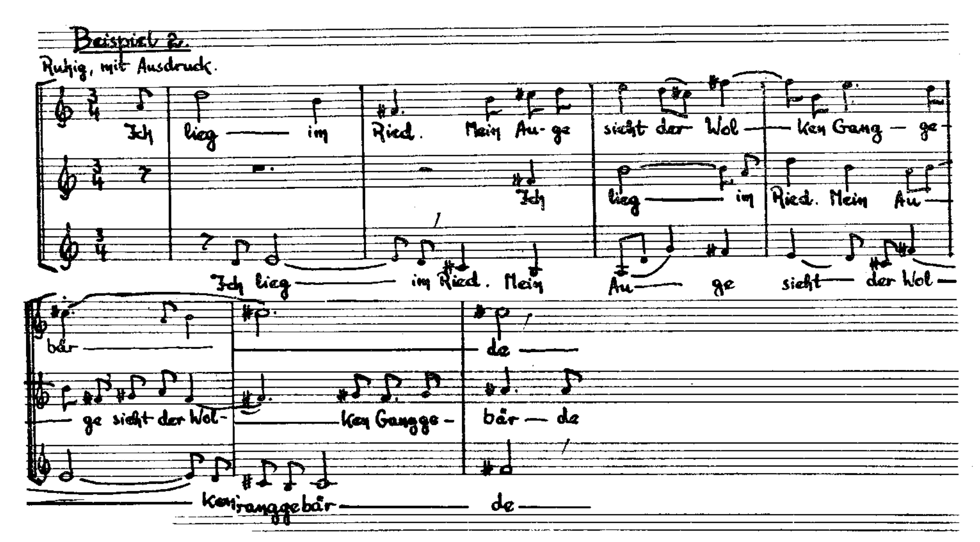
Wer mit den Meistern lebendig umgeht, kopiert sie nicht. Eines ist ein organisch errungener Stil nicht: er ist kein Kaleidoskop vergangener Stile. Eines kennzeichnet ihn ganz: die gesunden Elemente mischen sich neu. Wenn ein solcher Vorgang Merkmale absetzt, die über das Werk des einzelnen hinaus auch im Werk anderer wiederkehren, was ist das anderes als ein gesundes Zeichen, daß die Grundlagen für eine notwendige künstlerische Sprache den Besten der Zeit gemein-



sam bewußt sind. Nur eine Epoche von starker Zersplitterung der Stile wird den gemeinsamen Grundton in einem Werk mit Schwäche zu persönlichem Ausdruck verwechseln!
Man höre das Thema zu den „Variationen für Klavier 1936". Die Melodie ist einer jener gradtaktigen Andantetypen, zu denen die ältere Allemande im 18. und 19. Jahrhundert verlangsamt wurde, wobei sich die ursprünglichen Schwerpunkte verlagerten — guter alter deutscher Grundstoff also. Die Linie der Melodie folgt dem Gesetz sekundenmäßigen Stufengangs — solche „tonige" Verwandtschaft beherrscht seit den alten Volksweisen jede deutsche Melodie, und nicht nur die deutsche. Auffällig ist, daß gestalt- und klangbetonte Töne gern gegen benachbarte Halbtöne ausgetauscht werden. Gestaltbetont ist die Quinte e^2—a^1. Die benachbarten tieferen Halbtöne (es^2 bis as^1) schärfen nicht Leittöne zu im Sinne der „ziehenden" Chromatik des 19. Jahrhunderts, sondern treten ein als Wechseltöne nach dem Gesetz der Zwölftonreihe, das die 12 Halbtöne der gleichschwebend temperierten Skala gleichberechtigt nebeneinander zu brauchen gestattet, sofern eine logische Stimmführung und eine verfeinerte klangliche Entwicklung den Tausch rechtfertigen. Klangbetont ist der Wechsel von großer und kleiner Terz über dem Grundton (f und fis), wodurch eine Zuordnung zu Dur oder Moll aufgehoben wird. Die große Sekunde auf der 7. Stufe statt des Leittons (c^2 statt cis^2) unterstreicht die Abkehr von der harmonischen Tonalität — ein kirchentonales Element, wenn nicht die Wechseltöne mit der Dur- und Moll-Tonalität zugleich auch jede kirchentonartliche aufhöben! So liegt diesem Thema eine quartbetonte („plagale") d-Reihe mit großer Sekunde unter dem Grundton zugrunde (d—g—c^1 d^1), deren übrige Intervalle der Gesetzmäßigkeit eines neuen, mit keiner der bisherigen Kategorien faßbaren melodischen Geschehens gehorchen.



Schon die Logik der Baßführung sollte davon überzeugen, daß auch die Klanglichkeit dieser Musik durch eine strenge Gesetzlichkeit geregelt wird. Auch hier wirken im Untergrund ältere Elemente: es gibt so etwas wie eine Dominant- und Subdominantspannung an gestaltbetonten Stellen. Gleichwohl wird die aus dem Generalbaß hervorgegangene Dreiklangsharmonik von Grund auf umgebogen und erweitert. Der Hörer muß bei so elementaren Dingen ansetzen, wie bei der völlig veränderten Auffassung von Konsonanz und Dissonanz, er muß auf eine vom Generalbaß durchaus abweichende Art den „Grundton" im jeweiligen Akkord erkennen lernen. Die Regeln einer noch so ausgedehnten überlieferten Harmonielehre versagen vor dem doch so einfachen und faßlichen Thema. Wie die gleiche streng gesetzliche Melodik und Klanglichkeit im vokalen Kontrapunkt durchgeführt wird, veranschaulicht der Anfang des „Deutschen Liedes" aus dem Chorzyklus „Daß dein Herz fest sei" — sozusagen ein Satz Note gegen Note, aufgelockert durch Synkopation, undenkbar ohne die Schule des 16. Jahrhunderts und dennoch auf eigenen Wegen.



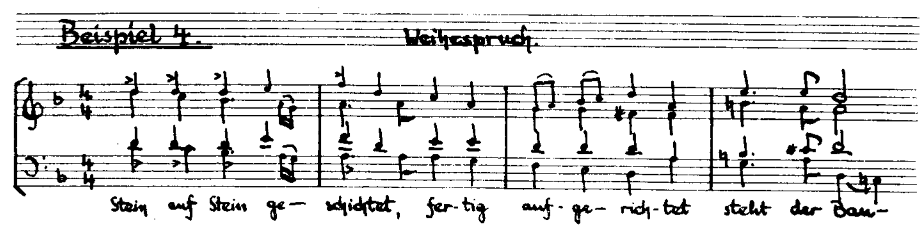
Instrumentale Durchführungen erfolgen dagegen aus dem Geist der durchbrochenen thematischen Arbeit klassischen Stils. Welche Möglichkeiten klassischer Technik am modernen Klangmaterial zukommen, erprobt das „Streichquartett“, das kürzlich in Berlin mit starkem Erfolg uraufgeführt wurde und anschließend mit gleichem Erfolg in einem Austauschkonzert in Paris erklang. Aus dem lebensprühenden Schlußsatz stammen die folgenden Takte:



Ein Schaffen, das an der Verantwortung vor den Meistern und den praktischen Möglichkeiten der Umwelt wächst, kennt keine bevorzugte Form. Es gerät höchstens in Schwingungen von ungleichen Abständen, wenn das Leben die einzelnen Aufgaben ungleich heranträgt. Weil er zuerst als Chorsänger die Möglichkeit hatte, selber musizierend Gehörtes zu vergleichen, begann Noetel mit Arbeiten für den Chor. Vom Klavierstudium her setzten Kompositionen für Tasteninstrumente ein, die gesangliche Ausbildung regte zum begleiteten Kunstlied an. Vielleicht galten dem Lied und dem lyrischen Vorwurf eine besondere Liebe und eine besondere Begabung des Heranreifenden, hat er doch in vielen Liedern die neuere Entwicklung des Kunstliedes auskomponiert. Sanglichkeit und tiefe, überzeugende Empfindung nahm seine Musik auf alle anderen Gebiete mit, aber es ist ein schönes Zeichen für die Tragfähigkeit der Begabung, daß die Neigung zu lyrischer Stimmung und ausgebreitetem Klang sich gar bald mit einem ungemein straff pulsierenden Rhythmus verband. Daß bisher so verhältnismäßig wenig Orchestermusik vorliegt, hängt an einem inneren und einem äußeren Grund. Vom Chor ausgehende Komponisten pflegen die rein instrumentalen Formen in der Regel erst nach und nach zu erobern, dieses Gesetz natürlicher Entwicklung trifft auch bei Noetel zu, wobei allerdings die mangelnde Gelegenheit zur Aufführung instrumentaler Werke den Vorgang oft nicht unwesentlich aufhielt.

Der Auftrag ist eben mehr als ein nur wirtschaftlicher Anstoß. Er gehört zum Werk, wo das Werk durch Erfahrung befruchtet wird. Obwohl seiner Musik niemals eine Nachgiebigkeit gegen außerkünstlerische Rücksichten nachgesagt werden kann, schafft gerade Konrad Friedrich Noetel besonders gern für bestimmte Gelegenheiten und Hörer. Zur Schul- und Laienmusik trug er eine große Zahl von Chören, Kanons und Liedsätzen bei — das wenigste davon ist veröffentlicht —, ferner eine Reihe von Kantaten, angefangen von jener Betrachtung der „Lebensalter“, womit im Jahre 1932 der erste Schritt aus der musizierenden Gemeinschaft eines Collegium musicum an die Öffentlichkeit getan wurde, bis zur „Bauernkantate“, „Landsknechtskantate“ und „Winterkantate“, den jüngsten Vertretern der Gattung. Im Auftrag

des Rundfunks entstand außer der „Suite für Kammerorchester", die das bisher einzige größere Orchesterwerk Noetels ist, eine Kantate „Lob der Freude" für zwei Singstimmen und kleines Orchester, vor allem aber die auf die besonderen Anforderungen des Funks angelegte Kantate „Die Wanderung" für Sprecher, zwei Solostimmen, Chor und Orchester. Der prächtige Text, der die sommerliche Landschaft Ostpreußens liebevoll belauscht, stammt wieder von Walther Hilpert. Auch die demnächst im Druck erscheinende Kantate „Unser Land" für gemischten Chor, Solo und großes Orchester ist wieder auf Auftrag für einen bestimmten Zweck geschrieben: sie soll im Juni dieses Jahres auf dem großen deutschen Chormusikfest in Graz uraufgeführt werden. Sorgfältig ausgewählte Texte, die den deutschen Menschen in den verschiedenen deutschen Landschaften schildern, liegen dem Werk zugrunde. Mit ihm kehrt Noetel, nunmehr in Jahren der Reife, wieder zur größeren Form und dem größeren Apparat zurück, die er schon einmal im „Christoph Columbus" erprobte. Auch in den schlichtesten Sätzchen trägt diese „Gebrauchsmusik" die Züge des persönlichen Stils ihres Schöpfers.



„Stein auf Stein geschichtet!" Es ist der harte Ton, die blockhafte Melodie des Zeitliedes, wie es heute überall gesungen wird, und doch gibt der so leicht ausführbare Satz nichts von den klanglichen Grundlagen der Kunstmusik preis. Die kleinen Züge, in denen diese Klänge von der Dreiklangsharmonik abweichen, sind durchaus nicht als Vorhalte, Durchgangstöne oder Orgelpunkte erklärbar, sondern erhalten ihre Berechtigung im Satz aus genau den gleichen Gesetzen, die das Thema der Kunstmusik in derselben d-Tonalität formen (vgl. Beispiel 1).
Ähnlich der stilisierte Tanz aus der „Wanderung". Nur um Grade der Faßlichkeit sind beide Beispiele von der Kunstmusik unterschieden. Beide sind Zeugnisse dafür, daß faßliche Musik auch mit neuzeitlichen Mitteln möglich ist. Schließlich ist das Beste gerade gut genug für den Gebrauch!
Ein wenig mehr „Gelegenheit" — und das vielseitige Werk dieses Ostdeutschen, der um den Geist der Zeit auf dem verhaltenen Wege ringt, wird durch die Beglückung des Schenkendürfens weiterhin reifer und größer werden. Weniger denn je will die Zeit, daß der Schaffende bei seinem Werk allein sei. Der Künstler diene. Er diene am Werk und der Gemeinschaft. Und dazu gehört der Widerhall, daran Kräfte gemessen und gesteigert werden.



Werkverzeichnis

I. **Chöre a cappella.**
1. Drei Frauenchöre. Lobeda-Singebuch für Fr.-Ch. Hamburg (Hanseatische Verlagsanstalt), 1936.
2. „Daß dein Herz fest sei", ein Zyklus f. gem. Ch. und Fr.-Ch. (H. Claudius). Leipzig (Kistner & Siegel), 1936.
3. Zwei Zeitlieder, Sätze f. dreist. gem. Ch., Instr. ad lib. (Beilage zur Völ-

kischen Musikerziehung). Braunschweig (Litolff), 1938.
4. Sechs Chöre. Der Landchor. Leipzig (Kistner & Siegel), 1938.
5. Fünf Tageslieder f. vierst. gem. Ch. Leipzig (Kistner & Siegel), 1939.

II. **Kantaten.**
1. Die Lebensalter (W. Hilpert). Sopr., Bar., gem. Ch., Fl. Saxoph., Strch. 1932 (MS.).
2. Christoph Columbus (W. Hilpert), Oratorium. Sopr., Ten., Baß, gem. Ch., Orch. 1933 (MS.). Dauer: 1½ Std.
3. Kleine geistliche Kantate (alte Texte). Fr.-Ch., Instr. (MS.)
4. Lob der Freude, eine Folge von 7 heiteren und besinnlichen Weisen. Sopr., Ten., Kammerorch. 1937 (MS.).
5. Die Wanderung (W. Hilpert). Sprecher, Sopr., Bar., gem. Ch., Orch. 1938 (MS.).
6. Bauernkantate. 5 Sätze f. 2 bis 3 gem. St., Instr. ad lib. Leipzig (Merseburger).
7. Landsknechtskantate. 4 Sätze f. 2 bis 3 St., Instr. ad lib. Ebenda.
8. Winterkantate. 7 Sätze f. dreist. gem. Ch. und Instr. Sing- und Spielmusik Nr. 34. Braunschweig (Litolff).
9. Unser Land. Kantate f. gem. Ch., Bar.-Solo und gr. Orchester nach Texten von H. Fr. Blunck, F. Bischoff, H. Claus, E. Hannighofer, L. Kefer, E. Meckel, Des Knaben Wunderhorn. Leipzig (Kistner & Siegel), 1939. (1std.)

III. **Lieder mit Klavierbegleitung (MS.).**
Ernste Stunde (Rilke). — Klage (Dehmel). — Es ist Nacht (Morgenstern). — Kleines Bild (Hilpert). — Reue und Klage (Hartmann von Aue). — Der Wanderer (Schlegel). — Trinklied (Günther). — Rote Äuglein (Wunderhorn). — An die Entfernte (Schaeffer). — Wellenspiel im Halbdunkel (Anacker). — Bitte (Kolbenheyer). — Jugendland (Kolbenheyer).

IV. **Klaviermusik (MS.).**
1. Fünf kleine Stücke. 1935.
2. Variationen für Klavier. 1936.

V. **Kammermusik (MS.).**
1. Streichquartett. 1938.
2. Kleine Suite für Streichquartett. 1939.
3. Trio für Violine, Violoncello und Klavier (in Vorbereitung).

VI. **Orchestermusik.**
1. Stück für Streicher. Pro musica. Kopenhagen (Hansen), 1932.
2. Suite für Kammerorchester. 1934 (MS.).
3. Introduction und Rondo concertante für gr. Orchester (in Vorbereitung).

VII. **Handwerkslehre.**
Werklehre (Einführung in die Gestaltung instrumentaler Formen). In: Hohe Schule der Musik, hrsg. von Prof. Dr. Müller-Blattau, Bd. I (Potsdam, 1935), S. 456—502.

Armin Kaufmann

Ein Wiener Komponist

Von Andreas Ließ

Armin Kaufmann entstammt einer deutschen Beamtenfamilie aus Zweibrücken in der bayrischen Pfalz, die laut Ahnentafel um 1775 nach Rottenhahn bei Lemberg auswanderte. Die Familie blieb bis ins zwanzigste Jahrhundert in den östlichen Provinzen der alten Donaumonarchie, und so erblickte auch unser Komponist das Licht der Welt in der Bukowina. Am 30. Oktober 1902 wurde er hier in Neu-Itzkany geboren. Frühzeitig erhielt er musikalische Unterweisungen von seiten seines Vaters, der, von Beruf Oberlehrer, selbst zahlreiche Chorkompositionen sowie ein Singspiel „Die zwölf Monate" verfaßte. Der Ausbruch des Weltkrieges zwang die Familie nach Kärnten auszuwandern. Armin Kaufmann setzte seine Studien zunächst in Brünn am Realgymnasium fort und wurde dort Schüler von Bruno Weigl, der sich des völlig Mittellosen annahm und ihn auch im Violinspiel unterrichten ließ. Die harmonischen Anregungen, die er von Weigl empfing, wurden für sein späteres Schaffen richtungweisend. Weigl hat in seiner Harmonielehre zahlreiche Beispiele seines Schülers veröffentlicht. Der Achtzehnjährige faßt nun den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen. Er geht nach Wien und wird Schüler der Staatsakademie. Zunächst studiert er Violine als Hauptfach. Noch während seiner Ausbildungszeit tritt er dem Mildner-Quartett bei. Eine Konzertreise, die nach Ägypten führt, regt ihn zur Komposition seines ersten Streichquartettes an, dessen zweiter Satz ein Drehorgelthema aus den Straßen Kairos verarbeitet. 1928 wendet er sich mit Nach-

druck dem Studium der Komposition zu und genießt die folgenden Jahre theoretischen Unterricht bei Joseph Marx. Nach mit ausgezeichnetem Erfolg abgelegter Diplomprüfung verläßt er im Jahre 1931 die Hochschule. 1930 war er bereits als Delegierter der Anstalt zum internationalen Hochschulkongreß nach Köln entsandt worden, wo sein obenerwähntes erstes Streichquartett zur Erstaufführung gelangte. Seit 1928 war Kaufmann als Geigenlehrer am Wiener Volkskonservatorium und anderen Musiklehranstalten tätig, zugleich bereiste er als Quartettmitglied ganz Europa. Neben seiner Lehrtätigkeit gehört der Komponist nun auch dem Städtischen Orchester der Wiener Sinfoniker an.

Das Schaffen Armin Kaufmanns umfaßt in der Hauptsache Instrumentalwerke, und das kammermusikalische Gebiet steht im Vordergrund. Seit 1926 schrieb der Komponist an Orchesterwerken: eine Sinfonie, eine Ouvertüre, ein Konzertstück für Cello mit Orchesterbegleitung, eine Burleske für Orchester und eine Chorsinfonie für Männerchor und Orchester. An Streichquartetten schuf er nicht weniger als fünf an der Zahl, zudem ein Klaviertrio, drei Violin-, zwei Cello- und zwei Klaviersonaten, ferner eine Solosuite für Violine und eine Suite für Violine und Klavier. Ergänzt wird das Schaffensbild durch kleinere Stücke für Klavier und solche für Cello. Auch das Liedschaffen ist reich vertreten. Ein halbes Dutzend Zyklen und eine große Zahl von Einzelgesängen entstanden in den letzten zehn Jahren auf Texte Wiener Lyriker, so Hermine Klöters, aber auch anderer wie Christian Morgensterns, Tagores usw.

Wenn wir das Wesen der Musik Armin Kaufmanns kurz umreißen wollen, so muß an erster Stelle der Zug herausgehoben werden, der ihn ganz besonders im Verhältnis zu der allgemeinen Wiener Schaffensumgebung auszeichnet: das starke Formgefühl. In dieser Hinsicht entdecken wir eine gewisse Verwandtschaft mit dem Schaffen Alfred Uhls, dessen Kunst bereits in diesen Heften gezeichnet wurde. Die Parallele ist auch in anderen stilistischen Merkmalen stichhaltig. Auch Kaufmann ist bestrebt, unerbittlich die scharfen Konturen des musikalischen Aufbaues hervortreten zu lassen und dessen Gesamtheit in strengster Durcharbeit zur sinnvollen Einheit zu fügen. Das bedeutet in keiner Weise Konstruktivismus oder Hemmung und Abschnürung des musikalischen Gefühlslebens: es bedeutet nur reife musikalische Formwerdung dieser Erlebniskräfte. Wenn bei Kaufmann wie bei Uhl diese Eigenschaften besonders betont werden können, so liegt dies an der allgemeinen Wiener Kompositionshaltung, die in ihrer klangfreudigen und melodieseligen Haltung mehr von Einfall zu Einfall schreitet, als daß sie die Wirkung formaler Gestaltung und ihre Plastik im Auge hätte und beim Schaffen darauf ganz besonders abzielte; sie wird sich gern von Überfülle und spontanem Empfinden leiten lassen, während Kaufmann gerade, mögen diese Kräfte im Moment auch noch so verlockend sein, zugunsten der großen Einheitswirkung des formalen Aufbaues und innerer motivischer Bindung auf alles Beiwerk und jedes seitliche Ausbrechen — wie man es nennen könnte — verzichtet. Hierin befolgt er nur die Lehre unserer großen klassischen Meister, und die Klarheit ist sein oberstes Gesetz. Unstreitig liegt in dieser Wesenshaltung eingeschlossen — bei Kaufmann wie bei Uhl — eine gewisse Reserve gegen den epigonenhaften Romantismus. Auch Kaufmann kennt diese Gehaltenheit des Ausdrucks, die sich neoklassizistischen Tendenzen nähert. Allerdings wird dieser Weg mit Maß beschritten, denn bei dem einen wie bei dem anderen ist nichts von Krampf oder nüchterner Sachlichkeit zu spüren. Auch bei Kaufmann steht eine lebendige menschlich-künstlerische Erlebnisswelt im Hintergrund, die bei allen rein musikalischen Formungsproblemen herrschend ist.

Ausdruck dieser inneren Belebtheit sind in ganz besonderer Weise die rhythmischen Kräfte, die in ihrer Bindung mit dieser Gehaltenheit und Klarheit formaler Zeichnung das charakteristische Stilbild der Musik unseres Komponisten ergeben. Hier stürmt mitunter vitale Freude an der reinen Bewegung einher, aber zugleich sind diese rhythmischen Kräfte auch treue Helfer lebendig ausschwingender Themengestaltung, die dadurch gerade scharfe plastische Profile erhalten. Eine besondere Liebe zur polyphonen Arbeit ist vorhanden. Reger ist hier die Grundlage, von der der Künstler ausgeht. Auf dem Boden einer ausgeprägten Tonalität, die die funktionellen Bindungen in aller Deutlichkeit durch das harmonische Gewebe schimmern läßt — also auch hier in straffer Bindung an die historischen Gegebenheiten musikalischen Formens —, entfaltet der Künstler seinen Drang zur Neuheit und seine Kühnheit, die ihn zu einer eigenen und originellen Tonsprache führen. In gesichertem Weiterschreiten stößt er von Reger aus zu Strawinsky vor. Typisch ausgleichend wirkt hier allerdings die Wiener Schule, die — und wiederum kann man bei seinem Stilkollegen Uhl die gleichen Züge betonen — alle unnötigen Härten meidet und sie mit einer ganz besonderen Klangbegabung und Klangdifferenzierungsver-

anlagung abschwächt, jenseits von aller brutalen Kraft in den Bezirken des Wohllautes hält. Seine polyphon durchsetzte Harmonik gewinnt damit ein ganz eigenes Bild und neigt im Gegensatz zu dem Wiener Klangstil der herberen Gebung neuer altreichsdeutscher Klanglichkeit zu. Man kann hier gewisse deutsche Stammesmerkmale vermuten, ähnlich wie bei dem Anfang dieses Jahres in diesen Heften besprochenen Armin Caspar Hochstetter, dessen Musik eine ausgesprochene Verwandtschaft mit der Herbheit und dem Insichgekehrtsein Hans Pfitzners verrät. Auch Hochstetters Vorfahren wanderten aus dem Altreich nach Österreich ein. Volle Klarheit über diese Vermutungen wird man sich erst verschaffen können, wenn die Musikwissenschaft ein Gegenstück zu Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften besitzen wird. Es ist in jedem Falle interessant, diese Einsprengungen in die typisch österreichische Musikhaltung festzustellen. Bei Kaufmann sind diese Züge unstreitig ins Auge fallend, und auch seine besondere Betonung formalen Aufbaues weist nicht zum wenigsten in diese Richtung.

Das Schaffen unseres Komponisten zeigt somit im Wiener Rahmen eine ausgesprochen persönliche Note. Sehen wir von der Möglichkeit stammeshafter Bezüge ab, so ist sie das Ergebnis einer ernsten Arbeit und eines unbestechlichen Gestaltungsdranges, der sich bemüht, in der Welt der musikalischen Formen die Entsprechungen zu seiner künstlerischen und menschlichen Erlebniswelt zu finden und zu bauen. Der Künstler ist sich bewußt — und er sprach es selbst aus —, daß die tönende Welt nur ein Gleichnis ist und die geistigen Kräfte des Menschen, die zugleich die geistigen Kräfte des Volkes sind, dieses tönende Material als Abbilder seelischen Seins zu formen berufen sind und hierin das Wesen der Kunst liegt.

Vergleichsspiele zwischen guten neuen und guten alten Streichinstrumenten

Von Fridolin Hamma, Stuttgart

Immer wieder taucht der Versuch auf, durch solche Vergleichsspiele das Vertrauen zum neugebauten Streichinstrumente, sei es nun die Geige, die Bratsche oder das Cello, zu fördern und zu stärken, jedoch wird dies immer ein vergebliches Bemühen sein, ja sich meist in das Gegenteil verkehren. Zu diesen öffentlichen Vergleichsspielen wird doch nur das Beste herbeigeholt und vorgeführt, was nichts zu scheuen braucht, und nur ein kleiner Kreis Hörer ist dann in der Lage, darüber zu urteilen. Vergleicht nun aber jemand, was meist der Fall, zu Hause oder im Freundeskreise eine neue Violine mit einer alten Violine, so wird zu 99% die alte siegen, denn die allergrößte Mehrzahl neuer Streichinstrumente ist ja Serienware, Mengenerzeugung oft übelster Art, sogenannte Spielwaren, welche heute noch ungestraft unter irreführenden Bezeichnungen wie Konzertgeige, Künstlervioline als Musikinstrument ausgeboten werden dürfen und zu der Ablehnung und dem Mißtrauen gegenüber dem „neuen" Streichinstrumente führen. Derartige Vergleichsspiele sind ebenso unsinnig und zwecklos, wie wenn man die Gemälde moderner Maler mit den Werken alter Meister vergleichen wollte. Allerdings kommt es bei einer Geige nicht nur auf das äußere Bild an, sondern vorwiegend auf die klanglichen Eigenschaften.

Wir müssen uns daher klar sein, welches die klanglichen Bedingungen sind für ein Streichinstrument: Wohlklang, leichte und reine Ansprache sowie große Tragfähigkeit. Das Instrument, welches die Eigenschaften in möglichst vollkommenem Maße hat, wird stets seinen Anklang finden und begehrt sein, ob nun alt oder neu. Dieses Ergebnis festzustellen gibt es zwei Methoden, welche unbedingt zu dem gewünschten Erfolge führen werden. Die eine Art ist das Vergleichsspiel zwischen gut klingenden und schlecht klingenden Instrumenten, ohne dabei auf Namen und Alter Wert zu legen, so daß erst einmal festgestellt und gelernt wird, was gut klingend ist. Man glaubt gar nicht, wie wenig Menschen es gibt, selbst Musiker und Geigenmacher, welche noch wissen und fühlen, wie eine Violine als solche klingen muß, um den wahren Geigenton zu verkörpern. So sehr verdorben und unempfindlich wird das Gehör durch die ungeheuer vielen Stradivarius, Amatis, Konzert- und Künstlerviolinen von 50 RM. abwärts, welche niemals Musikinstrumente waren und sind, sondern Spielwaren und durch diese irreführenden und wahrheitswidrigen Bezeichnungen den unwissenden Volksgenossen heute noch zugeführt werden. Es muß eine gründliche Prüfung der Schul- und Orchesterinstrumente durchgeführt werden und all

das ausgemerzt werden, was unter Schund und Kitsch fällt. Genau wie in allen anderen Berufen und Gewerben gegen Schund und Kitsch mit gesetzlichen Maßnahmen vorgegangen wird, so sollte es auch bei den Werkzeugen zur Musik als deutsches Kulturgut geschehen. Erst wenn diese Reinigung durchgeführt und Wert auf Wohlklang sowie Klangreinheit bei einem Streichinstrument gelegt wird, anstatt auf Namen und Alter, erst dann wird die Absatzmöglichkeit frei für unsere wirklich guten deutschen Meistergeigen.

Hier kann auch die zweite Methode sehr nutzbringend und zuverlässig dienen, das ist die wissenschaftliche. Man ist heute schon so weit, wie die physikalischen Forschungen des Herrn Dr. Meinel einwandfrei ergeben, daß die akustischen Kennzeichen klanglich hervorragender Geigen bildlich festgelegt werden können. Wohl hat man Merkmale bei den besten alten Geigen aufgewiesen, welche bisher an neuen guten Geigen nicht festgestellt werden konnten, jedoch sind diese Forschungen noch nicht abgeschlossen. Auch handelt es sich hier um Feinheiten, die im stärkeren Maße nur der gewandte Spieler spürt. Wir müssen also dahin streben, daß nichts als Musikinstrument ausgeboten werden darf, was nicht die Eigenschaften als Musikinstrument hat. Die Erzeuger müssen wieder dahin geschult und gebildet werden, daß sie wieder auf gute und reine Klangfarbe, auf Wohlklang und Tragfähigkeit hin arbeiten, dies ist wichtiger als ob die Einlage wie mit der Maschine gefertigt sitzt. Allerdings halte ich es für zweckmäßig, daß man sich nicht allzu starr an die Cremoneser Formen und Modelle halten soll, sondern suchen und forschen, auf welche Weise man unsere Instrumente zu einer leichteren Ansprache und großen Tragfähigkeit bringen kann, ohne die bedingte Klangfarbe zu beeinträchtigen. Die Italiener des 16. und 17. Jahrhunderts hatten aus den Apeninnen ein für den Geigenbau besonders geeignetes Fichtenholz, welches heute nicht mehr vorhanden ist. Das seither uns zur Verfügung stehende Holz verhärtet im Laufe der Jahre allzusehr, was die Ursache der zu kurzen und harten Schwingungen ist und von Nachteil auf leichte Ansprache und Tragfähigkeit. Solange man nicht auf wissenschaftlichem Wege die Struktur der Hölzer in klanglicher Beziehung feststellen kann, sind wir auf intuitives und auf empirisches Empfinden angewiesen und müssen in diesem Sinne arbeiten. Es werden dann von selbst die ungesunden Erscheinungen und Auswüchse auf dem Gebiete des Handels mit alten Streichinstrumenten unterbunden werden. Dazu braucht es keine Konstruktionslehren und sonstige Theorien, sondern nur Aufklärung über das, was ein Musikinstrument in klanglicher Beziehung sein muß.

Erst ein von seinem Meister in allen seinen Teilen selbst hergestelltes und auf das beste vor allem auch tonlich gebautes Instrument darf als Meister- oder Konzertinstrument bezeichnet und ausgeboten werden. Letzteres so zu bauen ist eine Kunst im wahrsten Sinne des Wortes, und wäre dies keine Kunst, dann hätten wir keinen Mangel an wirklich klanglich guten Streichinstrumenten. Über dem Meister steht der Künstler, und über dem Künstler steht das Genie. Dies ist nirgends zutreffender als im Geigenbau.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Über den musikalischen Impressionismus

Bemerkungen zu einer Abhandlung von Heinz-Günther Schulz

Von Paul Egert, Berlin

Viel später als die anderen Disziplinen der Geisteswissenschaften schickt sich die Musikwissenschaft an, die ihr längst geläufigen Wortbildungen und Begriffe einer möglichst klaren und eindeutigen Definition zu unterziehen. Welche Notwendigkeit besteht, die oft schon zu Schlagwörtern abgesunkene musikalische Terminologie auf ihre arteigene Sinnhaftigkeit zu überprüfen, erhellt besonders eindringlich an der Aufgabe der Erfassung musikalischer Stiltypen, namentlich deshalb, weil hier die Orientierung des musikwissenschaftlichen Schrifttums nach kunstgeschichtlichen Periodisierungsbegriffen erfolgt und diesen Begriffen mit ihrer Herkunft auch allzu leicht der ganze

Klimax kunstgeschichtlicher Inhalte, nun auf musikalische Phänomene übertragen, angehängt wird. Zu welchen Absurditäten ein rein mechanisches „Übertragen" kunstgeschichtlicher Ergebnisse auf musikalische Bezirke führen kann, das lehrt das Vorgehen des Juden K. Sachs mit seiner Behandlung der fünf Begriffspaare Wölfflins, die den Gegensatz zwischen Renaissance und Barock verdeutlichen sollen (siehe die Kritik bei Haas, „Barock", S. 10f.). Die strengste Besinnung auf die Grenzen der *eigenen* Disziplin allein, d. h. die *autonome* Behandlung eines Stilbegriffs, vermag die Unsicherheit und Verwirrung der Ergebnisse zu bannen. Unter Berücksichtigung dieser methodologischen Forderung ist z. B. Erich Schenk eine restlos klare und eindeutige Definition des Begriffs und Wesens des musikalischen *Barocks* in mehreren Aufsätzen gelungen. Über das vielleicht ebenso häufig erörterte Thema des *Impressionismus* liegt nun eine gleich klare und aufschlußreiche wie ausführliche Studie von Heinz-Günther *Schulz* vor, die als dritter Band der von Friedrich Gennrich (Universität Frankfurt a. M.) herausgegebenen „Literarisch-musikalischen Abhandlungen" unter dem Titel *Musikalischer Impressionismus und impressionistischer Klavierstil* erschienen ist (Verlag Konrad Triltsch, Würzburg, 1938). Der mit Debussys Oper Pelléas und Mélisande (1902) klar in Erscheinung tretende Impressionismus, dem mit dem Merkmal „der beherrschten Leichtigkeit und des absoluten Geschmacks" die stärkste Stilbildung in der Zeit der Nachromantik gelang, ist mittlerweile genügend in den Fernstand zu unserer Gegenwart gerückt, um in seiner Totalität wissenschaftlich erfaßt werden zu können. Daß Schulz selbst Klavierspieler ist (wie aus dem Vorwort seines Lehrers A. Hoehn hervorgeht), bedeutet günstige Vorzeichen für das Gelingen seiner Untersuchung, ist natürlich nicht das entscheidende Kriterium seiner Beweisführung, da z. B. W. Niemanns Behandlung des impressionistischen Stils in der Musik völlig widerlegt werden konnte. Der Hauptvorzug der Schulzschen Arbeit besteht zunächst in der obenerwähnten *autonomen* Behandlung des Stilbegriffs Impressionismus, d. h. ihm ist vor allem daran gelegen, „die Methodik der Musikwissenschaft von jener Auffassung zu befreien, die bis heutzutage mit wenigen Ausnahmen das Wesen der impressionistischen Musik lediglich in strikter Abhängigkeit vom Impressionismus der bildenden Kunst erfaßte". Musikalischer Impressionismus ist durchaus „autonom und autochthon" zu werten. Ein weiterer Vorzug liegt in der genauen Abgrenzung und Formulierung der beiden Begriffe „Musikalischer Impressionismus" und „Klavierstil" als Vorbereitung zum abschließenden Kapitel „Der impressionistische Klavierstil", in welchem mit außerordentlicher Konsequenz jene Resultate an allen Faktoren der musikalischen Darstellungsmittel nachgewiesen werden.

Das Buch beantwortet in fünf Kapiteln noch eine Reihe anliegender Fragen. Der „Methodik und Problemstellung" folgt eine Untersuchung der kulturhistorischen Situation und ihre Ausstrahlung in den einzelnen Kunstwerken der Malerei, Philosophie, Dichtkunst und Musik. Im Abschnitt „Impressionismus und Musikwissenschaft" setzt sich Schulz mit einschlägigen Arbeiten von O. Wartisch, W. Danckert, Niemann u. a. auseinander. Hier schält sich die Formulierung heraus, daß der musikalische Stil des Impressionismus in denkbar schärfstem Gegensatz zu allem steht, was man irgendwie unter den Begriff des musikalischen *Ausdrucks* und dessen Elementen zusammenfassen kann. *Impressionismus bedeutet in diesem Sinn zwar nicht Aufhebung, aber äußerst mögliche Distanzierung und Schwächung aller expressiven Elemente.* Des weiteren wird der Begriff „Farbe" untersucht und festgestellt, daß er in der Musik bisher fast ausschließlich als rein optisch-visuelles, also malerisches und damit als außermusikalisches Phänomen aufgefaßt wurde; diese sehr umstrittene Frage muß dahingehend behandelt werden, daß Farbe in der Musik ein spezifisch *musikalisches* Phänomen sei (gemeint ist die durch funktionellen Ablauf bedingte Wirkung der Tonalitätsfarbe). Der Ansicht, daß im Impressionismus die Farbe an die Stelle der Tonalität getreten sei, begegnet Schulz mit dem Hinweis, „daß Farbe und Tonalität kein Antagonismus" seien. Das Kapitel „Klavierstil" stellt zunächst fest, daß Stil *nicht durch Kombination* (aus der Summe) *von Stilelementen* hergeleitet werden kann. Die Methode ist falsch, Stilmomente zu sondieren und aus ihnen ihre eigenen musikalischen Stile zusammenzusetzen. „Tatsache ist, daß die Summe aller Stilmomente in den Möglichkeiten des Stils enthalten ist; nicht aber, daß der Stil die Summe einzelner, wenngleich auch unzählig vieler Teile (Stilmomente) ist." Aus der Beobachtung heraus, daß sich ein musikalischer Stilwandel aus einer Wandlung des *Hörens* bildete und nicht umgekehrt, ergibt sich, daß Stil, als eine „Idee", ein „idealer Typus", ein Abstraktum, das in selbständigen Kunstwerken seine anschauliche Erfüllung findet, in der jeweiligen musikgeschichtlichen Stilphase immer nur *anschaulich* aufgewiesen

Zu dem Aufsatz „Musikkultur in Rumänien"



Begräbnis in Stolzenburg



Der Bruckenthalchor singt am 1. Mai in Hermannstadt

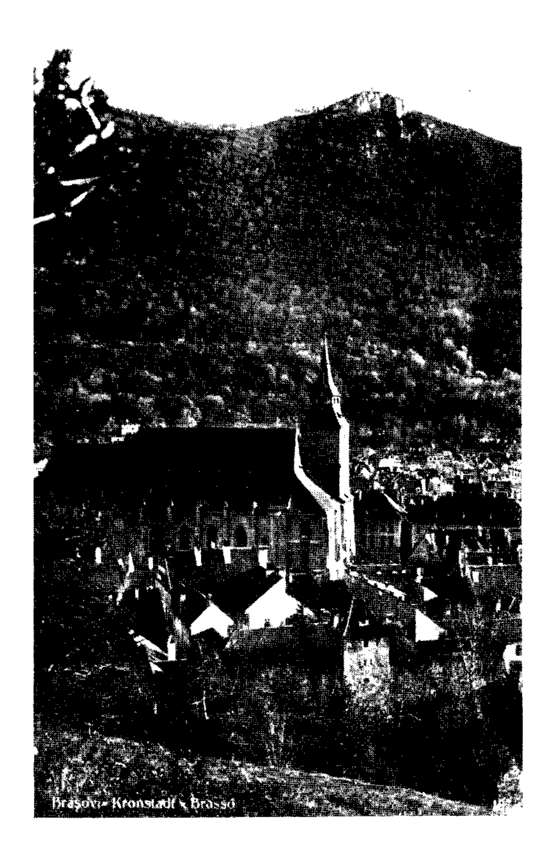


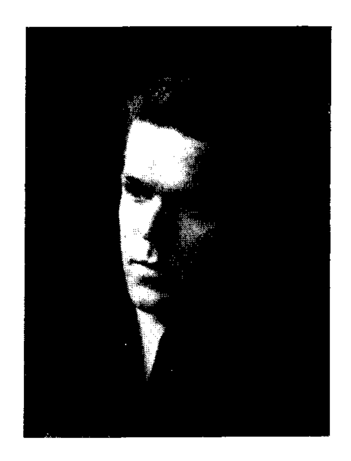
Sächsische Mädchen in der Dorfkirche von Kulling



Der „Rößltanz" beim Urzellaufen in Agnethen

Aufnahmen: O. Pastor, Hermannstadt





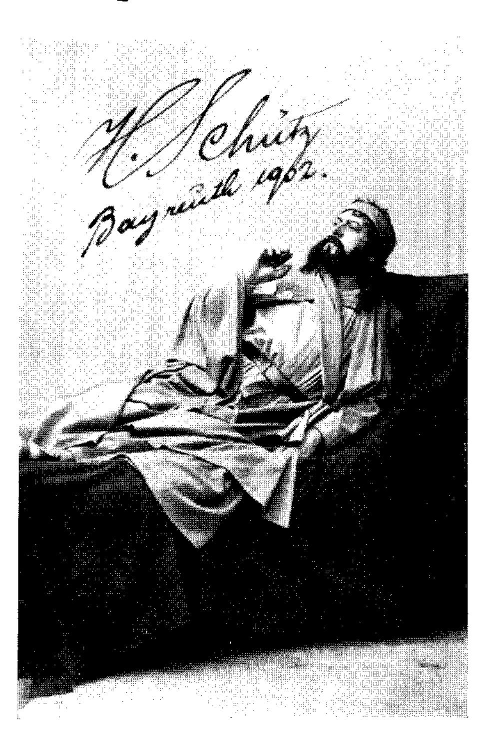
Der Wiener Tonsetzer
Armin Kaufmann

Bild links:
Die „Schwarze Kirche" in Kronstadt
Charakteristische Landschaft des von Volksdeutschen besiedelten Gebietes in Rumänien

Bayreuther Erinnerungen



Paul Knüpfer als Gurnemanz
Bayreuth ab 1901



Hans Schütz als Amfortas
Bayreuth ab 1902

Aufnahmen: Blätter der Berliner Staatsoper

werden kann. An die Stelle der bisher gebräuchlichen vertikalen Aufteilung in z. B. barocken, frühklassischen, frühromantischen Stil in der Klaviermusik hat, um den impressionistischen Klavierstil zu fassen, die Beobachtung der die Geschichte horizontal durchlaufenden Idee des Klavierstils zu treten; denn der Klavierstil ist, wie jeder Kunststil, eine Idee, die im Laufe der Geschichte mannigfachen Wandlungen unterworfen ist und sich in den verschiedensten Erscheinungsformen darstellt. Von dieser Grundlegung aus ist es allererst möglich, die Klavierkompositionen des musikalischen Impressionismus als Äußerungen des „Klavierstils" zu begreifen und von der „direkt magischen Wirkung an seine klanglich-technischen Möglichkeiten restlos zu erfassen".

Nach der Gewinnung dieses auch über das Interesse an vorliegender Arbeit hinausgehenden, an sich so einleuchtenden und dennoch neuen Grundsatzes vermag Schulz im Kapitel „Der impressionistische Klavierstil" eine detaillierte Darstellung der wesentlichen Phänomene des genannten Musikstils zu geben. Die Untersuchung ist klar, faßlich und anregend geschrieben. Es liegt an der Gewissenhaftigkeit des Forschers, daß er auch schon längst widerlegte Schriftsteller der Systemzeit abhandelt; allein Verbeugungen vor dem Psychopathen Kurth und gar die Voranstellung eines Kurthschen Satzes als Motto zum Hauptkapitel sind völlig instinkt- und geschmacklos.

Eine Metaphysik der Musikerziehung

Von Okkultismus, Musikwissenschaft, Meerschweinchen und anderem

Von Wolfgang Boetticher, Berlin

Vor uns liegt ein Buch: „Erziehung des Menschen durch Musik" von Ludwig Fischer-Schwaner. Hauptgegenstand — Verzeihung! —, „zentraler Systempunkt" ist die glückbringende „Erhellung des Seins der musikalischen Begabung als eines besonderen Teils der gesamten psychischen und metaphysischen Potenz eines Menschen" (S. 2). Verheißungsvoll ist vom „spontanen und gestaltenden Aufbruch aus dem Urgrunde künstlerischen Tuns" (S. 10) die Rede, — diese Kräfte „entfalten sich da, wo leidenschaftlich ergriffenes Sein — die radikale Haltung künstlerischer Aktivität — den musikalischen Baustoff zum strengen und soliden Ausdruck musischer Erkenntnis ansetzt" (S. 10). „Eine solche Anschauung", meint Fischer-Schwaner weiter, „deren letzter didaktischer Gehalt nicht darin liegt, ‚Werte' zu schaffen, sondern gleichsam den Humus: die Substanz einer Begabung, die Tieferes umgreift als nur das Talent zum Fach, aufzulockern und umzupflügen" (S. 13). Doch dieser Acker, auf dem der „menschlich-kreatürliche Grundzug" (S. 14) gedeihen soll, bleibt Geröll und ist vom Unkraut überwuchert — trotz der „maskenlosen Autorität" (S. 16), mit der der Verfasser sich den Fragen einer musikalischen „Existentialpädagogik" hingibt. Jedenfalls wird bald resigniert festgestellt: „Und wenn diese Pädagogik in einem von spontaner Erhellung zu spontaner Erhellung kontinuierlichen vorbereitenden Warten besteht, wie können dann Methode und System im pädagogischen Austrag des erhellenden Augenblicks innerhalb konkreter Musikausübung das Ziel erreichen..." (S. 18). Behutsam „prognoßziert" (S. 34, mehrmals) Fischer-Schwaner tüchtig weiter, um die „Gleichursprünglichkeit" jenes „polar strukturierten Phänomens" (S. 26), der „konkreten Tendenzen" und „generellen Charakteristika" (S. 35) auf „profundem Fundament" (S. 29) seines eigenen Wissens zu erweisen, zwar mit der Einschränkung: „Es ist wohl überflüssig, auf die Erfahrung zu deuten, nach der schulisch glänzend Befähigte nicht annähernd den menschlichen Fundus: die existentielle Substanz hatte, die bei den ‚Unscheinbaren' so oft unerwartet und stark aufgebrochen ist" (S. 38). Fürwahr, die Entdeckung jenes „konkreten Verlaufs eines prognotischen Entwurfs" (S. 38) ist das „Fazit schicksalsbedingter Tat" (S. 39), und doch bleibt uns der Sinn dunkel. „Auf dieser Stufe vollzieht sich das tiefste Suchen nach ursprünglichem Können, schlägt sich absoluter ästhetischer und sozialer Aufwand als selbsteigenes Sein kompositorisch, interpretatorisch oder reflektorisch nieder: manifestiert sich, personales Sein leidenschaftlich bewußt umfassend, das individuative Werk. Diese höchste Reifestufe nennen wir die Stufe der Universitas" (S. 65). Bei diesem heroischen, „rapiden Durchstoß gewinnt musisch-musikalisches Wissen als existentieller Gehalt den Charakter eines ausgeprägten Strukturbewußtseins" (S. 71). Fast wie eine Apotheose klingt der krönende Schlußsatz des Werkes: „Entkomplizierung aber ist nicht nur Aufgabe des Menschlich-Seienden überhaupt, sondern

auch optimistischer, existentieller Realität verwurzelter (und deshalb auch nicht phantastischer) Aufgriff der Möglichkeit, positiv zu sein."
Nicht ganz ohne zaghafte Regungen des Selbstgefühls schaltet der Verfasser Zitate aus eigenen Briefen an die Eltern seiner Schüler ein (S. 51); ja, auf Seite 49 entdecken wir ein reizvolles Dokument des Komponisten, betitelt: „Langsamer Satz für Geige und Klavier, für Gert B. komponiert von Ludwig Fischer-Schwaner." Wir können nicht umhin festzustellen, daß es in diesem Stück an Satzfehlern nur so wimmelt.

Jede haltbare, sich auf die sinnliche Erfahrung stützende Psychologie lehnt Fischer-Schwaner ab, denn seine überreizte Phantasie verfügt über das Organ zum Erschauen des Jenseitigen. Vergeblich das Mühen einer Musikwissenschaft, sie glitt in plattem Intellektualismus gedankenlos an den geheiligten „vorontologischen Ästhetizismen" (S. 12) vorbei. Beherzigenswert daher die mustergültig klare Bestimmung einer „musikalischen Begabung": „Das Musische, das für qualitatives Gestalten Unabdingbare, ist der aktive, nach Gestaltung drängende Zustand durchgängiger Eingestimmtheit; durchgeistigt beschwingt im Rhythmus und in der Dynamik der charakterlichen Kraft; betroffen und enthusiasmiert vom Lebensgefühl, neu- oder nachzuzeugen oder in sich aufzusaugen, was persönlich wesentlich ist" (S. 17). „Sie ist in ihrer jeweiligen und individuativen Konstellation ursächlich nicht zu bestimmen. Dennoch aber trägt sie die Haltung eines Entschlusses, und zwar des Entschlusses zur charaktergleichen Durchgängigkeit und Ausgeprägtheit einer personal abgetönten Stimmungskonstanz" (S. 24). „Die spezifische Gesetzlichkeit des durchgängigen absoluten Verhaltens liegt in seiner radikalen Orientierung an ihm selbst. Es versteht und begreift sich einzig aus der Möglichkeit, seine sich als personales Dasein zeigenden, d. h. seine existentialbiologischen (physischen, psychischen und besonderen musikalischen) Anlagen als unabwendbar im Sinne eines nicht zerstreubaren, recht eigentlichen Schicksals zu erkennen" (S. 27/28). „Mit diesem Umriß der inhaltlichen Struktur der musikalischen Begabung wird jede Formel von der Musikalität, welche den Umriß der formalen Struktur beschloß, modifiziert. Sonach besteht Musikalität in existentialbiologisch konstitutioneller und konstellationeller Wechselwirkung zwischen Musikalisch-Sein und musikalischem Sein" (S. 32). „Musikalisches Sein ist ursprünglich-innerliches Bestimmtsein und Gestimmtsein zu und in Musik: musikalische Befindlichkeit überhaupt, durchgängige musikalische Eingestimmtheit: und konstante innerhalb der Grenzen von komplexer Erfülltheit und komplexem Nichts creszendal und diminual auftretende Wesensgegebenheit, in der das schöpferische, nachschaffende, aufnehmende und erzieherische Sich-Befinden in Klängen und Rhythmen gründet" (S. 33).

An die Stelle „psychologisch ertappter Eigenschaften" (S. 61) tritt eine geheimnisvolle „Phänomenologie". Es „zeigt sich, das ganze Sein erfüllt stimmend, ein sinnliches, gefühlshaftes und denkerisches Zurechtfinden im Überschreiten der realen Erlebnisgegenstände und Einschreiten in die Welt totalen Begreifens: die Befindlichkeit" (S. 23). „Metaphysik" ist das Losungswort. „Gibt es so etwas? Ja, alles, was Du fühlen und denken kannst, was aber nicht greifbar auf der Erde ist, gehört in die Kunde von den nach- und überirdischen Dingen. Empfinden, fühlen und denken kannst Du die Angst, die Langeweile, den Haß, die Liebe. Aber angreifen, anpacken kannst Du sie nicht! Du kannst also sagen: Metaphysik (oder metaphysisch) ist alles, was zwar auf der Erde nicht nachzuweisen ist, worüber man sich aber doch so unterhalten kann, als ob es wirkliche Gegenstände wären" (S. 52). Von diesem siebenten Himmel aus betrachtet, scheint allerdings alles von magischem Glanz überstrahlt. Erschöpfend die kurze Charakteristik von „Ludwig van Beethoven: Träger stärksten Absolutismus bei höchster Expansion sozialer Eingestimmtheit; in der Befindlichkeit von heftiger Schmerzlichkeit" (S. 29).
Nach Kenntnis dieser von uns „aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate" bleiben die tief philosophischen Gespräche des Verfassers mit den Minderjährigen seines Musikseminars aufschlußreich. Statt der Tonleitern lieben seine Schüler hauptsächlich „Heidegger, Jaspers, Scheler, Husserl, Dilthey" (S. 61). Nicht zufällig gelten in diesem überspannten Teezirkel mit „überaus differenzierten Kindern" (S. 48) als die Hauptdichter: „Trakl, Nietzsche, Hölderlin" (S. 58). — Der kleine Klaus, gerade 15 Jahre alt, protokollierte in sein Tagebuch aus den Reden des Verfassers: „... Und wie zu dieser beglückenden und in allen Lebensaufgaben denkbar innigen Beziehung nur das schon gereifte, verständnisvolle Mädchen fähig ist, so allein nur der schon im Leben und in den Leistungen hart erprobte Mann. Auch er muß Spender des Glückes in dieser Welt für seine weibliche Kameradin sein, die mit ihm Aufgaben und Lasten des Lebens trägt. Denn auch er ist der von ihr ersehnte Gegenstand der Liebe. So ist und so soll sein die Liebe — Eros — zwischen Mann und Frau der gegenseitige Austausch von ebenso zarten wie innigen wie leidenschaftlichen Beziehungen, welche dann erst Gehalt haben, wenn sie edle

Glückseligkeit und damit Lebensfreude, Lebensmut und höchste Arbeitslust zwischen beiden Teilen hervorbringen. Diese göttliche Einheit zweier Gleichberechtigter ist der höchste Sinn des Eros" (S. 57/58). Diese Erleuchtungen werden wohl in Musik umgesetzt. Eine Komposition — Anregung bot dazu Webers „Gesang der Meermädchen" — aus Fischer-Schwaners eigenartigem Forschungsbericht stellen wir den Lesern hiermit vor:
„Gesang der Meerschweinchen. Nach der Natur gedichtet und vertont von Gert B., Klaviersatz vom Klavierlehrer, der an derselben Naturliebe leidet."

„Quiek, Quiek, Quiek! Brr. —
Unser Lager, weich wie Daunen,
Wird ein jeder wohl bestaunen,
Weiches Stroh macht uns froh,
Viele Junge, zart und fein,
Stellen sich nun ein."

★

Wir fragen uns: mußte ein solches Werk gedruckt werden, und gehört es dann in die repräsentative Reihe „Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft", die im Verlage Junker & Dünnhaupt, Berlin, unter der Verantwortung von Prof. Dr. Josef Müller-Blattau herausgegeben wird? Der Verfasser steht geistig außerhalb unserer Zeit und unserer Weltanschauung. Fachlich ist Fischer-Schwaner ein Dilettant im negativen Wortsinn. Die deutsche Musikwissenschaft hat mit seiner Geistigkeit nichts gemein. Durch leichtfertigen Verbrauch von Fachausdrücken wird eine bedauerliche Verwirrung gestiftet. Mit seinen hellseherischen „phänomenologischen" Erkenntniskräften und der gefährlichen Suggestionskraft seiner abwegigen Spielereien und Geheimlehren kann der Verfasser Jugendlichen, die ihm ahnungslos anvertraut sind, schweren seelischen Schaden zufügen. Geben wir zum Abschluß Herrn Fischer-Schwaner den Rat, den er „einem zukünftigen Kapellmeister" beim Erlebnis von „Tristan und Isolde" erteilte: „Entschließen Sie sich zu einem differenzierten Sein, veredeln Sie also Ihre innere Eingestimmtheit, so wird sich auch die Struktur, die zum Aus-druck führt und damit der ganze Aus-druck selbst veredeln" (S. 63).

Rudolf Gerber: „Johannes Brahms." Akademische Verlagsgesellschaft Atheneion, Potsdam, 1938, 130 S.

Mit dem vorliegenden Büchlein, das in der von Herbert Gerigk herausgegebenen Reihe „Unsterbliche Tonkunst — Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker" erschienen ist, wird eine in letzter Zeit immer deutlicher empfundene Lücke geschlossen. Es fehlte bisher an einer volkstümlichen und zugleich gegenwartsnahen Brahms-Darstellung. Mit den grundlegenden Werken von Walter Niemann und Alfred von Ehrmann hat die biographische Brahms-Forschung zwar insofern einen gewissen Abschluß erreicht, als das unmittelbare Quellenmaterial in Form von Briefen, anderen Selbstzeugnissen und Äußerungen der Zeitgenossen von Brahms veröffentlicht vorliegt und biographisch ausgewertet worden ist. Damit sind jedoch noch keineswegs alle die Fragen beantwortet, die sich in einer Zeit der Umwertung unseres Musikgeschichtsbildes dem Musikfreund wie dem Fachmusiker gleichermaßen entgegenstellen. Welcher Herkunft war Brahms, und wie ist seine rassenbiologische Struktur begrifflich zu fassen; welchen Umwelteinflüssen war er, besonders in seiner Jugend, unterworfen; welche der beiden Erscheinungen — Herkunft oder Umwelt — haben seine Persönlichkeit am stärksten geprägt, und wie ist danach z. B. sein Verhalten jüdischen Musikern gegenüber zu erklären und zu bewerten? Neben solchen Gedanken der musikalischen Rassenforschung steht die Frage nach der Religiosität Brahms' und seiner vielumstrittenen Einstellung zum Christentum, ferner die Frage, ob Schlagworte wie „bürgerlich", „konservativ" oder „akademisch" im Zusammenhang mit Brahms und seiner Kunst heute noch eine Berechtigung besitzen. Wenn diese letzten Begriffe auch dem Kenner nicht mehr zweifelhaft erscheinen, so bedürfen sie doch in weiteren Kreisen, wo solche althergebrachten Vorurteile noch immer anzutreffen sind, einer deutlichen Klarstellung.

Das besondere Verdienst Gerbers besteht nun zweifellos darin, alle diese Punkte im einzelnen aufgegriffen und im Rahmen seiner knappen, von Quellenangaben möglichst freigehaltenen Darstellung überzeugend beantwortet zu haben. Da das Buch im übrigen klar gegliedert und überaus fesselnd geschrieben ist, verdient es, als besonders bemerkenswerte Neuerscheinung hervorgehoben zu werden.

In einem Punkt dürfte allerdings die Schilderung auf Widerspruch stoßen, und zwar bei der Betrachtung des Verhältnisses von Brahms zur Romantik. Gerber vertritt die Ansicht, daß „Brahms kein Romantiker mehr" sei und begründet dies folgendermaßen: „... Er (Brahms) ist gesünder, derber, er schreitet fest auf der Erde. Das Arbeiten an der Materie, das Formen, Bil-

den, Bauen liegt in der Natur des bäuerlichen Menschen, während den wahren Romantiker alles andere als bäuerliche Festigkeit und Wurzelhaftigkeit auszeichnet..." (S. 121). Romantik in diesem Sinne wäre zu verstehen als labile, wenig gesunde und wurzellose, also letzten Endes dekadente Kunst. Diese Erscheinungsform der Romantik, die wir immer deutlicher als Folge der Überfremdung unseres geistigen Lebens im vorigen Jahrhundert erkennen, umschließen wir nicht mit dem Begriff der deutschen Romantik. Peter Raabe hat hierzu in seiner Gedenkrede über Carl Maria von Weber treffende Worte gesagt („Deutsche Meister", Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, 1937), und das in neuester Zeit erschienene Buch von Karl Blessinger: „Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler" (Bernhard Hahnefeld-Verlag, Berlin, 1939) gibt gleichfalls über die Sinndeutung dieses Begriffs neue Aufschlüsse.
Als Repräsentanten einer so verstandenen musikalischen Romantik erkennen wir beispielsweise Schubert, Loewe, Weber, Marschner, Lortzing, selbstverständlich auch Spohr und Schumann als „zarter organisierte" Naturen und schließlich Brahms und Wagner. Sind diese Männer „alles andere als wurzelhaft" gewesen? Schufen nicht auch sie „aus dem Mutterboden des Volksliedes" und damit „aus dem Erdreich deutschen Volkstums", genau wie Brahms selbst? Daß dieser sich klassischer Formen bediente, erscheint wenig bedeutend gegenüber der von Gerber als Hauptcharakterzug seines Wesens hervorgehobenen seelischen Fernsüchtigkeit, die wir in gleicher Weise gerade als Haupteigenart der nordisch-deutschen Romantik anzusehen pflegen. Eine wesensmäßige Scheidung zwischen Brahms und den Romantikern läßt sich meines Erachtens nicht rechtfertigen, wohl aber eine saubere Trennung zwischen den Vertretern der uns fremdartigen Pseudoromantik und den genannten „wahren Romantikern" der deutschen Musik.

Friedrich Brand.

Karla Höcker: Clara Schumann. Das Lebensbildnis einer deutschen Frau. In der Reihe: Von Deutscher Musik. Gustav Bosse, Regensburg, 1938.

Schon zu Lebzeiten Clara Schumanns gab es eine Unzahl kleiner Darstellungen ihres Lebensweges und des tragischen Eheschicksals, deren Abfassung die Künstlerin im einzelnen nicht genau überprüfen konnte. Um die Jahrhundertwende hat der Literarhistoriker Berthold Litzmann das überkommene Material sorgsam gesichtet und einheitlich erfaßt. Seit Litzmanns Arbeit, die von seiten der Nachkommen bestens gefördert wurde, kann die Clara-Schumann-Forschung als abgeschlossen gelten, lediglich Einzelheiten von persönlichem Erinnerungswert sind inzwischen noch hinzugetragen worden. — Unter den romanhaften Darstellungen hebt sich der vorliegende Band recht günstig heraus. Mit hoher Einfühlungsgabe und sprachlichem Gestaltungsvermögen führt uns die Verfasserin das Künstlertum dieser vielleicht bedeutendsten Frau des Musiklebens ihrer Zeit vor Augen. Persönliche Regungen werden, soweit sie historischer Überlieferung widersprechen, ausgeschaltet. Für den Bilderteil wurden u. a. Clara-Briefe ausgewählt, die uns zwar im Wortlaut bereits durch Litzmann bekannt sind, deren bildliche Wiedergabe aber eine reizvolle Neuheit ist. Die drucktechnische Wiedergabe ist vorzüglich.

Wolfgang Boetticher.

Curt Rückert: Thüringens Musikkultur im Schrifttum. Fritz Fink, Weimar, 1938.

Das Bändchen ist ausdrücklich als ein „Handweiser" bezeichnet, verzichtet demnach auf die strengen Gesetze einer lückenlosen lexikographischen Ordnung. Immerhin gelingt eine anschauliche Zusammenfassung des Schrifttums aus alter und neuer Zeit, in dem uns Thüringens Musikleben überliefert wird. Der landeskundlich interessierte Laie kann hier manchen wertvollen Hinweis finden. Für den wissenschaftlichen Bearbeiter ist ein erster Überblick gegeben. Auf Vollständigkeit konnte gerade im Hinblick auf unterhaltende und Musikzeitschriften nicht geachtet werden, jedenfalls haben die Vermerke vorerst durchweg Stichprobencharakter. Die letzten Abschnitte bleiben Stückwerk, das Schrifttum der großen Thüringer Musikerdynastie war unmöglich auf dem knappen Raum befriedigend darzustellen. Ein Personen-, Orts- und Sachregister vervollständigt das Bändchen.

Wolfgang Boetticher.

Joachim Herrmann: Klingendes Schlesien. Musikkultur vom Mittelalter bis zum Barock. In: Schlesien-Bändchen, herausgegeben im Auftrag des Amtes für Kulturpflege des Provinzialverbandes Schlesien und der Niederschlesischen Landesgruppe der deutschen Akademie von Dr. Günther Grundmann, Bd. 12, Flemmings-Verlag, Breslau, Deutsch-Lissa, 1938.

Uns fehlt heute eine geschlossene Darstellung der Musikgeschichte im schlesischen Kulturraum. Gerade in der Gegenwart, wo wir eine Ordnung des musikhistorischen Wissens nicht nach höhergeistigen Gesichtspunkten, sondern nach Rassen und Landschaften vornehmen, wird die Lösung dieser Auf-

gabe dringendes Bedürfnis. Die bibliographische Vorarbeit ist durch Emil Bohn, Robert Eitner, Ernst Kirsch und andere bereits geleistet worden, wertvolle Hinweise auf einen Breslauer Kodex und Musiktraktat lieferten 1932 Fritz Feldmann und 1919 Johannes Wolf. Die Breslauer Liederhandschrift von 1603 und das Glogauer Liederbuch liegen bereits in kritischer Gesamtausgabe vor. So ist das Unternehmen, die schlesische Musikgeschichte zu würdigen, für den Bearbeiter dankbar und entspricht einer wissenschaftlichen Forderung.

Schlesien, die Heimat der Ahnen Händels und Schuberts, ist Grenzland, Vorposten des Reiches, und deshalb mußte sich hier der deutsche Musiksinn besonders scharf von den anderen Stilrichtungen umliegender Völker abzeichnen. In reichem Maße beherbergte das Land Pflegestätten bodenständiger Musikkultur. Man denke nur an die Kantoreien des Barock und an das sich später entfaltende Konzert- und Theaterleben. — Herrmann nimmt von den ältesten Denkmälern frühmittelalterlicher Musik Ausgang und behandelt die Neumenreste der Zisterzienserklöster Leubus, Heinrichau, Kamenz und Rauden. Das Graduale aus dem Kloster Himmelwitz ist von Dolchstichen durchbohrt und zeugt von den Glaubenskämpfen der Zeit. Aus dem Jahre 1340 ist uns die älteste Nachricht über eine Orgel (Peter-Paul-Kirche, Görlitz) überkommen, das Orgelwerkchen in Langhellwigsdorf bei Bolkenhain ist noch heute erhalten. Im 15. Jahrhundert ragte Thomas Stoltzer empor. Die stilistische Darstellung der Stoltzerschen lateinischen und deutschen Psalmen und der geistlichen und weltlichen Chorlieder verrät den Kenner und berufenen Deuter der frühprotestantischen Kirchenmusik. Die reiche Zeit des Minnesangs (Puschmann), der Stadtpfeifer, der musikalischen Bruderschaften, der Kreis von Apelles von Löwenstein wird dem Leser lebendig vor Augen geführt. — Im Barock entfaltet sich die weltliche Literatur zu kaum geahnter Blüte, die im Wirken der Lautenisten heute ziemlich überblickt werden kann. Im Mittelpunkt standen Esajas Reußner und Sylvius Leopold Weiß. (In Ergänzung zu Herrmann sei hier auf die Untersuchungen G. Sparmans und Hans Sommers, Berl. Diss. mscr. 1925 und 1926, und Prusiks, Wien. Diss. mscr. 1924, hingewiesen.) — Eine Gesamtdarstellung der schlesischen und slawischen Lautenmusik steht noch aus.

Herrmann hat uns in seinem „Klingenden Schlesien" mit vorbildlicher Klarheit ein vielfältiges Bild entworfen, und es ist zu wünschen, daß die Arbeit über das Barock hinaus bis in die neuere Zeit fortgeführt wird. Die Schreibform ist sachlich, und gerade deshalb fesselt das Büchlein den Leser, besonders aber auch den Laien, weil sich mit der Gewissenhaftigkeit und Einfachheit der Darstellung echte Volkstümlichkeit verbindet. Man darf Herrmanns Werk als ein Musterbild kurzgefaßter Lehrbücher zur länderkundlichen Musikgeschichte bezeichnen.

Wolfgang Boetticher.

Karl Kobald: Klassische Musikstätten, mit mehreren Abbildungen. Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien, 1938.

Die erste Auflage des Buches erschien 1923, nunmehr hat die vierte Auflage das 24. Tausend überschritten. Es ist ein origineller Gedanke, die Lebensbilder großer Meister im Wandel der Kunststätten, der schmucklosen Bürgerhäuser und fürstlichen Paläste vorbeiziehen zu lassen, besonders die große Wiener Tradition muß hier den Literaten Anregung bieten. Kobald hat sich auf die Wiener Klassiker beschränkt und Haydn, Mozart, Beethoven in den Mittelpunkt gestellt. Franz Schubert bildet den Abschluß. Man lernt so die Umgebung der Werke kennen, dringt gleichsam von außen, vom „Milieu" zu den Lebensschicksalen vor, während umgekehrt sonst in den Biographien das schöpferische Einzelwesen Ausgangspunkt ist. Eine literarische Behandlung solcher Art ist natürlich besonders auf Legenden und Anekdoten angewiesen, sodaß das historische Bild nicht immer einwandfrei erhalten bleibt. Die blumenreiche Sprache tut das Ihrige dazu. Auch fehlen nicht gewagte Parallelen von äußeren Lebensverhältnissen zum Kunstwerk. Jüdische Bankierskreise, die Soiréen vermittelten, sind weder als solche gekennzeichnet noch in ihrer Kunstwirkung sachlich beurteilt. — Aber die Vielfalt der Bilder überrascht im ersten Augenblick, auch wenn diese weniger kunstgeschichtlich bedeutsam als „interessant" sind. Neues wird nicht erschlossen, sondern — wie beim landläufigen „Musikerroman" — von der Leistung anderer gezehrt. Man muß sich fragen, ob der dichterische Wert hoch genug veranschlagt werden kann, damit der ursprüngliche Mangel ausgeglichen scheint, eine Frage, die in diesem Falle nicht positiv beantwortet werden kann.

Wolfgang Boetticher.

Mario Degani: La musica nella preistoria e nelle antiche civilta. Libreria Nironi & Prandi, Reggio Emilia, 1939.

Der Leiter des Museums Chierici di Paletnologia und der Galerie Antonio da Fontanesi in Reggio Emilia legt einen kurzen zusammenfassenden Be-

richt über den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnis der frühen, zum Teil vorgeschichtlichen Musikkultur vor. Es lag ihm besonders daran, die Grenzgebiete Ethnologie, Psychologie und philosophische Entwicklungslehre mit einzubeziehen, und er unternimmt es — zweifellos auf der Grundlage Carl Stumpfs —, die Anfänge der Musikübung aus vokal-melodischen und rhythmischen Äußerungen herzuleiten. Sehr treffend wird die Reichweite religiöser Vorstellungen im Musikbereich eingeschränkt (S. 13—24, Anm. 5). Die Entfaltung frühester Tanzformen und besonderer Stimmungswerte wird überzeugend aufgewiesen. China, Indien, Mesopotamien, Arabien, Hellas und das alte Rom sind die Ausgangspunkte. Die universalgeschichtliche und völkerkundliche Literatur wird sorgfältig überprüft. Dabei stehen die instrumental-technischen Fragen im Vordergrund. Manche Ausblicke ergaben sich in Richtung der germanischen Musikkultur, die im Rahmen dieser Untersuchung keiner besonderen Betrachtung unterzogen wurde.

Wolfgang Boetticher.

Notenschreibbüchlein. Eine Anweisung zum Schreiben künstlerischer Notenblätter und -hefte von Paul Koch. Zweifarbig gedruckt mit vielen Beispielen und einem Übungsheft. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel, 1939. 32 Seiten. 2 RM.

Der Sohn des Schriftenschöpfers Rudolf Koch widmet sich seit Jahren dem Notendruck und der Notenschrift. Paul Koch legt nun eine Anleitung zur Erlernung einer Notenschrift für besondere Zwecke vor. Die Linien sind rot, die Schrift schwarz, die Formen knüpfen an die Vergangenheit an. Musiker und Musikfreunde werden erfreut sein über diese Anregung.

Gerigk.

Neues Beethoven-Jahrbuch. Begr. und hrsg. von Adolf Sandberger. 8. Jahrgang. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, 1938. 222 Seiten.

Das Beethoven-Jahrbuch liegt diesmal in einer Form vor, die zu weltanschaulichen Beanstandungen keinen Anlaß mehr bietet. Die wissenschaftliche Bedeutung der von Sandberger betreuten Bände ist von uns nie angezweifelt worden. Eine Festrede des Herausgebers zur Eröffnung des Augsburger Mozarthauses steht am Anfang. Sie gibt der Forschung wertvolle Anregungen. Georg Schünemann schreibt über Beethovens Studien zur Instrumentation auf Grund von Manuskripten im Besitz der Berliner Staatsbibliothek. Ludwig Schiedermair bringt „Neue Schriftstücke zu Beethovens Vormundschaft über seinen Neffen" bei. Stephan Ley ergänzt seine bisherigen Arbeiten mit einem Beitrag „Grundsätzliches zur Beethoven-Ikonographie". Die Kölner Ahnen des Meisters untersucht Joseph Schmidt-Görg, während Erich Schenk Beethovens „Erste" als eine B-A-C-H-Sinfonie nachzuweisen versucht. So vereinigt der Band eine solche Fülle von Einzeluntersuchungen gediegener Forscher, daß nur eine Auswahl daraus hier genannt werden kann.

Herbert Gerigk.

Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig.

Durch äußerste Kürze der Formulierung ist hier der umfassende Charakter, der von einem Lexikon verlangt werden muß, trotz der Beschränkung auf vier Bände gewahrt worden. Die Vielseitigkeit — eine Tradition des Hauses Brockhaus —, die mit großer Sachlichkeit verbunden wird, macht die mit hervorragendem Bildmaterial ausgestatteten Bände auch für den Musiker und Musikfreund wertvoll, obwohl gerade die Behandlung der Musikartikel nicht sonderlich glücklich ist. Da wird noch jüdische Literatur ohne Kennzeichnung empfohlen, wie es bei dem Stichwort „Musikinstrumente" der Fall ist. Die jüdische Theorie von dem Wandern der Musikinstrumente aus dem Orient zu den nordischen Völkern ist allgemein kritiklos übernommen. Felix Mendelssohn-Bartholdy erfährt geradezu eine Glorifizierung. Nicht nur, daß er die „Matthäuspassion aus hundertjährigem Schlaf erweckt" haben soll (eine Mär, die von der Wissenschaft längst als Unsinn erkannt worden ist), auch das Leipziger Gewandhaus und das Konservatorium verdanken Brockhaus zufolge ausgerechnet ihm ihren Weltruf. Die Werkaufzählung umfaßt neun Zeilen, bei der Knappheit der Fassungen eine unverständliche Wertschätzung. Die Lexikonredaktion wird für diese Sparte einen weltanschaulich zuverlässigen Fachmann heranziehen müssen, um auch hier den guten Ruf des Gesamtunternehmens zu wahren.

Herbert Gerigk.

Victor Junk: Die taktwechselnden Volkstänze deutsches oder tschechisches Kulturgut? Schriftenreihe des Staatl. Instituts für Deutsche Musikforschung, 3. Kistner & Siegel, Leipzig, 1938.

Auf reichen Quellenstoff und mancherlei gute Vorarbeiten gestützt, behandelt Victor Junk die volkskundlich bedeutsame Frage nach dem nationalen bzw. stammestümlichen Ursprung der bekannten bayrischen „Zwiefachen". Diese taktwechselnden Tänze sind auch in tschechischen Sammlungen ver-

treten: ein Tatbestand, den tschechische Volkskundler zum Anlaß nahmen, die Herkunftsfrage in ihrem Sinne zu beantworten. Doch war schon Georg Seywald mit bemerkenswerten Gründen für den deutschen Ursprung der „Zwiefachen" eingetreten. Im kraftvoll umspringenden Rhythmus der „Zwiefachen" erkannte er das elementare Ausdrucksbedürfnis und die landständige Kraft des Altbayerntums.

Junk stellt bayerisch-pfälzische und böhmische Varianten zu einer ganzen Reihe von Tanztypen zusammen. Wahrscheinlich erfolgte die Überpflanzung aus der Oberpfalz nach dem Osten über den Bayrischen Wald durch den Taus-Further-Paß zunächst in das Gebiet um Klattau und von da ins Innere Böhmens. Das böhmische Vorbereitungsgebiet besteht bezeichnenderweise in der Hauptsache aus einem Streifen Landes, der sich parallel zum Verlauf der Nordostgrenze Böhmens hinzieht! Die eigentliche Urheimat der taktwechselnden Tänze ist die bayrische Oberpfalz.

Zu diesem gewichtigen kulturgeographischen Beweisgrund gesellen sich mancherlei stilkritische Erwägungen. Gegenüber der freien, oft phantastisch-inkommensurablen Formung der Bayern erscheinen die tschechischen Lesarten rationalisiert; gelegentlich finden sich auch Rückbildungen des Taktwechselprinzips in Böhmen.

Diese stilkritischen Beobachtungen Junks treffen im großen und ganzen das Richtige. Freilich wären sie durch Hinzuziehung neuer melodiestilistischer Untersuchungsmittel noch sehr zu verfeinern. Auch bedauert man, daß der Verfasser das angrenzende Gebiet des Liedaustauschs nicht berücksichtigt. Hier zeigen sich ganz ähnliche Verhältnisse: seit Jahrhunderten übernimmt und verarbeitet das tschechische Volkslied überwiegend deutsche Substanz. Die unbewußten Umdeutungen folgen bei Liedern und Tänzen denselben Grundvorstellungen.

Deutsch	Tschechisch
Auftaktreichtum	Abstoßung von Auftakten
Aufstrebender Grundzug	Abwärtsbetonung
Terz- und Dreiklangsverwandtschaft	Quartgefüge
Dynamische Gestaltfortbildung	Umschreibung
Vielfalt der Kadenzierung	Einschränkung der Kadenztöne
Dehnungsrhythmik, agogische Akzente	Gezählte Kurzrhythmik

Hinsichtlich des Alters des „Zwiefachen" bietet Junk einige Vermutungen, die noch strengerer Nachprüfung bedürfen. Rein stilkritisch betrachtet dürften die Haupttypen der Tänze auf das 18. Jahrhundert zurückgehen. Möglicherweise bestehen ältere Vorformen. Ob das Prinz-Eugen-Lied und die Moriske des 15. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind, mag zweifelhaft erscheinen. Zwei polymetrische Lieder Lothringens aus Pincks Sammlung, die Junk (S. 135) anführt, sind von der Überlieferung der „Zweifachen" bzw. „Einfachen" sicherlich unberührt. Vor allem die dorische Weise zu „Den Ackersmann soll man loben" gehört durchaus der alten, fast akzentlos schwebenden Polymetrie des 15./16. Jahrhunderts an.

Werner Danckert.

* Neue Noten *

Zeitgenössische Chormusik

Von den vorliegenden kleineren Chören verdienen die „Drei Gesänge um das tägliche Brot" (Werk 56, für gemischten Chor) von Herbert Brust an die Spitze gestellt zu werden. (Verlag Ries & Erler, Berlin.) Hier klingt etwas auf, das echtem, unverfälschtem Empfinden entspringt. Man spürt die Unmittelbarkeit der Eingebung, die sich an keine vorgefaßte Stilhaltung klammert, sondern frei und gefühlsmäßig ausschwingt. Wie Brust unter Anwendung einfacher Mittel zu erhabenstem Ausdruck gelangt, zeigen u. a. die Ausdeutungen: „in lockere Erde, wo sie traumlos liegen", „wächst sieghaft in den Tag das junge Brot" und „noch will ich nicht unterliegen." Diese Chöre sind ein neuer Beweis dafür, daß Herbert Brust zu den Komponisten gehört, die durch die Wahrheit ihrer Kunst überzeugen.

Ähnliche Gedankengänge bringen „Drei Bauernlieder" für gemischten Chor von Armin Knab (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.) Ihnen sind drei Gedichte von Richard Billinger zugrunde gelegt, die mit ihren zum Teil seltsamen Sprachwendungen („Gescheh nur unsrem Leibe wohl vom Haargrund bis zur Fußessohl") den eindrucksstarken Texten der Brustschen Vertonungen nachstehen. Armin Knab hat sie trotzdem

musikalisch ansprechend und geschmackvoll gestaltet. Rein äußerlich fällt auf, daß er hier mehrfach die Technik der „Kettenimitation" anwendet (zeilenweises Nachahmen über oder unter festgehaltenen Schlußtönen).

Reiche Klangentfaltung erstrebt Walter Schlageter in seinen „Fünf Madrigalen", Werk 3, für Männerchor a cappella, nach Texten von Hermann Löns und Heinrich von Morungen. (Süddeutscher Musikverlag Fritz Müller, Karlsruhe in Baden.) Als Madrigale kann man bestenfalls Nr. 1 „Beim Abendsonnenschein" und Nr. 5 „Bitte" bezeichnen. Die drei anderen Gesänge zeigen ausgesprochen liedhaften Charakter. Am volkstümlichsten gibt sich Nr. 4 „Abschied". Es fehlt nicht an einzelnen wirksamen Ausdeutungen. Doch stellen die klanglichen Verbreiterungen oft erhebliche Anforderungen an die Stimmkraft und Gewandtheit der Sänger. Die Modulation D-B-Ges-Dur in „Flug der Liebe" wird von vielen Hörern als abwegig empfunden werden.

In der Reihe der neueren Kantatenschöpfungen gebührt der „Kantate zum Erntefest" von Karl Marx ein bevorzugter Platz. (Nach Worten von Heinz Grunow, für Vorsänger, Chor und Instrumente, Werkreihe des Amtes Feierabend der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude, Heft 4, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.) In ihrer knappen, gestrafften und frischen Haltung atmet sie den Geist unserer Zeit. Die Überschriften: Das Tageslied — Wechselgesang — Kleiner Marsch — Aufforderung an die Spielleute — Gockellied — Tanz auf der Tenne — Kleine Nachtmusik — Schlußlied — charakterisieren den suitenhaften Ablauf der Sätze. Lied und Tanz werden in enge Verbindung gebracht; die Kantate soll nach Möglichkeit unter Mitwirkung einer Tanzgruppe aufgeführt werden. Bei der Ausführung fällt den Blasinstrumenten (Klarinetten, Trompeten, Hörner) ein besonderer Anteil zu. Die Kantate wird Mitwirkenden und Hörern viel Freude bringen.

Größere Formen und eine erweiterte Motivik bevorzugt Walter Rein in seiner Kantate „Erntefeier". (Für gemischten Chor, Baritonsolo und kleines Orchester, Verlag J. P. Tonger, Köln.) Bei der Verknüpfung unterschiedlicher Dichtungen (C. F. Meyer, Fr. Schiller, M. Claudius, C. Rostock, J. Bauer, G. Tollemann) geht es nicht ohne Stilwidrigkeiten ab. Doch gelingt es Walter Rein, den Textsinn in der ihm eigenen Art in kraftvoll musikalischen Linien nachzuzeichnen. In den beiden letzten Gesängen nähert er sich mehr der liedmäßigen Prägung, die gegenwärtig allgemein bevorzugt wird. Dabei gibt er sich im Tonalen nicht so konzentriert wie beispielsweise Karl Marx.

Eine „heiter-besinnliche Kantate nach Goethe": „Aus Liebe" legt Bruno Stürmer vor. (Für gemischten Chor, Bariton und kleines Orchester oder Klavier, Verlag J. P. Tonger, Köln.) In einer ansprechend polyphon gehaltenen, an Bach und Händel orientierten Tonsprache spürt er dem tieferen Gehalt und dem versteckten Humor von wenig bekannten Dichtungen Goethes nach. „Da wächst der Wein, wo's Faß ist", „Woher sind wir geboren? Aus Lieb" und „Ein Mädchen und ein Gläschen Wein kurieren alle Not" werden in Chorsätzen (zum Teil mit Solo) köstlich charakterisiert. In ausdrucksvoll gemessenen Bewegungen wie in übermütig launigen Wendungen kennzeichnet das Baritonsolo die unterschiedlichen Stimmungen in: „Bleibe bei mir, holder Fremdling, süße Liebe" und „Ich wollt', ich wär' ein Fisch, so hurtig, lustig und frisch!" Bei aller kunstvollen Formung sind die Sätze so durchsichtig gehalten, daß das heitere Element unbeschwert und ungehindert durchbrechen kann.

Paul Höffer läßt in einer Marschmusik für Männerchor und Blasorchester „Es leben die Soldaten" (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg) zwei neueren Soldatenliedern (Es leben die Soldaten, Ich habe Lust, im weiten Feld zu streiten) ein altes Landsknechtslied folgen (Reif und Schnee tut dem Landsknecht weh). Am Schluß wird wieder das Eingangslied aufgenommen. Der straffe und anfeuernde Rhythmus der instrumentalen Teile und die lebendige, natürliche Stimmführung der Liedbearbeitungen sichern dem Werk eine starke Wirkung. Dem Übergang vom Landsknechtslied zu den Anfangsmotiven haftet etwas Gewaltsames an.

Ein Werk einer vergangenen Epoche in eine Kantate umzuformen, die eine symbolhafte Umschreibung heutigen Geschehens bringt, bedeutet ein fragwürdiges Unterfangen. Ist man doch geneigt, in der Haltung der Musik ein wesentliches Merkmal des Zeitgeistes zu erblicken. Anton Hardörfer hat das Löwesche Oratorium „Die eherne Schlange" textlich und musikalisch umgestaltet zur Kantate „Ein neuer Tag". (Für Baritonsolo, Soloquartett und Männerchor a cappella, Orgel ad lib., Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.) Die Überschriften der einzelnen Teile kennzeichnen den Ideengang: Verirrtes Volk, Ruf zur Einheit, Anruf des Erkorenen, Zwietracht und Verrat, Feier der Erfüllung. Es läßt sich gar nicht vermeiden, daß bei der textlichen Umgestaltung eines solchen Werkes eine bestimmte Divergenz der sprachlichen und musikalischen Linie zutage tritt. Ein weiterer Nachteil wird hier in dem Stillstand des gedanklichen Ablaufs deutlich, der bis zum vierten, vor-

letzten Teil anhält. Man muß jedoch anerkennen, daß Hardörfer im ganzen sehr geschickt vorgegangen ist, so daß die erwähnten Mängel nur wenig in Erscheinung treten. Einzelne Chöre („Welch ein düsterer Lagerort", „Nehmt die Schwerter, nehmt die Fahnen", „Was ist das? Der Zwietracht Schlangen") haben an Wirkungskraft nichts eingebüßt. Eingefügte Vor- und Zwischenspiele dienen der Einstimmung und klanglichen Abwechslung. Der ursprüngliche, matte Schlußchor ist durch den wirkungsvolleren Eingangschor ersetzt worden. In seiner Besetzung für Männerchor a cappella kann das Werk einen gewissen Seltenheitswert beanspruchen. Die klangdurchsichtige Musik Löwes bildet einen weiteren Anreiz zur Wiederaufnahme des Werkes.

Ein Chorwerk größeren Ausmaßes ist im Deutschen Volksverlag, München, erschienen: Karl Schüler, „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Zeit". (Für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßsolo, gemischten Chor, Männer-, Frauen-, Kinderchor und allgemeinen Gesang, großes Orchester und Sprecher.) Die zugrunde liegende hymnische Dichtung Herbert Böhmes sieht in dem Bamberger Standbild das Sinnbild des ewigen deutschen Reiters, der sich durch die Jahrhunderte in Heldengestalten der deutschen Geschichte offenbart und der dem Volke in den verschiedensten deutschen Landschaften erscheint. Ritornellartig klingen die einzelnen „Gesänge" in die Verse aus: „Also schlug dich eine meißelnde Hand aus einem Stein zum Gleichnis. Bamberger Reiter, du stehst, ein Bild, aber dir blüht der Traum deines ewigen Volkes." Die außerordentliche Vielfalt des Textes mußte einer übersichtlichen Aufgliederung des musikalischen Gefüges entgegenstehen. Durchkomponiert sind nur der erste und letzte (fünfte) Gesang, bei den mittleren Sätzen werden Chöre nur bei den Abschlüssen eingeschaltet. Wie in der Dichtung folgen auch im Musikalisch-Klanglichen die Steigerungen allzu rasch aufeinander, so daß das Ganze wenig ausgewogen erscheint. Die Formung im einzelnen bringt ausreichende Abwechslung, sie erstreckt sich vom schlichten, mehrstimmigen Satz bis zur großangelegten polyphonen Durchführung. In einer im neubarocken Stil gehaltenen Tonsprache kommt der Komponist zu fesselnden Ausdeutungen, die bei Übersteigerungen an Wirkung einbüßen. Am besten gelungen sind die knapp gefaßten, liedartigen Sätze („Bamberg, einst warst du ein Stein", „Nicht in die Sterne lenke den Schritt"). Man hat den Eindruck, daß in manchen Gesängen geringerer Aufwand mehr Wirkung erzielt hätte.

Auf einer anderen Ebene liegt Paul Höffers Oratorium „Der reiche Tag". (Für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo und Orchester, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.) Im Vergleich zu anderen, recht bedeutsamen Schöpfungen des Komponisten weist dieses Werk Schwächen auf, die man nicht übersehen kann. Vor allem ist Höffer bei der Auswahl und Zusammenstellung der textlichen Grundlage mit einer Unbekümmertheit und Verantwortungslosigkeit vorgegangen, die zu einer bedenklichen „Stilmengerei" führt. Was wird nicht alles in diesen „reichen Tag" hineingepreßt: Verschwunden ist die finstere Nacht (Schiller), Schaff das Tagwerk meiner Hände, Dröhnend fallen die Hämmer (Lersch), Bemeßt den Schritt! (C. F. Meyer), Wem Gott will rechte Gunst erweisen (Eichendorff), Leuchte, scheine, goldene Sonne (Lersch), Bedecke deinen Himmel, Zeus (Goethe), Der Nebel steigt, es fällt das Laub (Storm), Ich hatt' nun mei Trutschel ins Herz nei geschlosse, Der Mond ist aufgegangen (M. Claudius) ... und anderes mehr. Die Mehrzahl der Dichtungen erfährt eine musikalische Neugestaltung, bei der die bewährte Gestaltungsart des Komponisten wirksam ist. Doch kehren bestimmte kontrapunktische Führungen in wenig verändertem rhythmischem Ablauf allzu häufig wieder. Die Bearbeitung einfacher Liedmelodien erschöpft sich oft in rein figurativer Ausschmückung. Die starke Wirkung, die von dem Satz „Der Mond ist aufgegangen" ausgeht, beruht in der Hauptsache auf der eindringlichen Kraft der schlichten Melodielinie. Demgegenüber büßt das nachfolgende „Nächtliche Stille, heilige Fülle", das den Stimmungsverlauf unnötig ausdehnt, viel an Überzeugungskraft ein. Durch beschwingte Tanz- und Trinklieder wird die Gestaltung gegen den Schluß hin wirkungsvoll belebt. Doch vermag die Fülle von interessanten und ansprechenden Einzelformungen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß dem Ganzen eine ebenmäßige, einheitliche und beispielgebende Haltung fehlt. Erich Schütze.

Neue Lieder von Wintzer und Stephani

Ein Zufall will es, daß Lieder von zwei Tonsetzern gleichzeitig zu besprechen sind, die man stilistisch nicht auf eine gemeinsame Linie bringen kann. Lediglich in den Lebensdaten und der Heimatlandschaft nähern sie sich, denn Richard Wintzer wurde 1866 zu Halle geboren, während der aus Grimma stammende und in Marburg wirkende Hermann Stephani um 11 Jahre jünger ist.

Beide können heute auf ein reiches Liedschaffen zurückblicken. Richard Wintzer, der seine künstlerische Vielseitigkeit auch als Schriftsteller und Maler erhärtet hat, ist einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten, die gerdeswegs noch in die große Liedtradition des 19. Jahrhunderts hineinragen. Als Schüler und Freund von Robert Franz hat er von jeher ein besonders nahes Verhältnis zur Lyrik gehabt und ihre verschiedenen Bezirke in durchaus eigener Weise durchmessen. Die neu vorliegenden Gruppen umfassen die Werkzahlen 39, 41 und 42 mit insgesamt 14 Liedern. Da sind die „Vier Gesänge" (Werk 39) nach Gedichten von Gustav Falke, Trude Rothe, Detlev von Liliencron und Leon Vandersee, die „Heiteren Tierlieder" (Werk 41) nach humoristischen Gedichten von Adolf Holst, die „Zwei Balladen" (Werk 42) nach Arno Holz: „Een Boot is noch buten" und „So einer war auch er" und die vier „Besinnlichen Lieder" auf Texte von Ernst Zahn, Gustav Falke, Karl Witthaus und Richard Wintzer selbst. Sämtliche Lieder sind erschienen bei Ries & Erler, Berlin.

Der Ausdruckskreis ist demnach verhältnismäßig weit gesteckt, und eine nähere Betrachtung zeigt, daß Wintzers musikalische Palette über genug Farben verfügt, um diese Gefühls- und Stimmungsgehalte von balladesker Dramatik bis zur verinnerlichten Idyllik anschaulich zu schildern. Die Betonung des malerischen Elementes von Wintzers Liedkunst findet ihre Berechtigung vor allem in der klanglich überaus differenzierten, harmonisch stark gewürzten und ausgiebig mit Farbwirkung arbeitenden Begleitung. Während die oft chromatisch geführte Melodielinie plastisch die Wortdeklamation unterstreicht, gibt das Klavier Stimmung und Charakteristik — oft in höchst komplizierter, aber auch bei den reichlichen klanglichen Kühnheiten satztechnisch sicherer und überzeugender Art. Wintzer beherrscht sein Handwerk und findet auf der gekennzeichneten Grundlage immer neue musikalische Charakterisierungsmomente, verschmäht auch dankbare Vortragseffekte wie Pausenscherze oder Glissandi nicht und steigert fast immer den Text in eine musikalische Ebene hinein, auf der sich Spätromantik und Moderne in einer ebenso gekonnten wie klanglich reizvollen, aber auch reizsamen Weise verbinden. Wintzers Lieder stellen nicht geringe Ansprüche an die Ausführenden. Sie gehören zur hochentwickelten Kunstmusik und erfordern einen durchdachten und oft sogar virtuosen Vortrag. Daß sie auch im einzelnen manche musikalische Feinheiten enthalten, sei hier nur angedeutet: z. B. das Stimmungsmotiv des „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein" in „Nach dem Ball" (Liliencron) oder die Spieldosenmusik in dem Lied „Die alte Dame".

Auf einem ganz anderen musikalischen Grunde baut der Draeseke-Schüler Hermann Stephani seine Lieder auf. Das Streben zur volkstümlich-schlichten Melodie ist vorherrschend und findet nicht selten seinen Niederschlag in eingänglichen und treffenden Prägungen. Ist bei Wintzer alles bis zur kleinsten Wortwendung durchkomponiert, so bevorzugt Stephani die strophische Form und die homophon-akkordische Begleitung. Sie steigert sich gewiß manchmal zum vollgriffigen harmonischen Satz, ist aber meistens sparsam oder einfach gehalten und verwendet auch Choralelemente. Der hymnische Zug dieser Liedkunst zeigt sich schon in der Wahl der Texte, namentlich bei den vaterländischen Liedern. Dem alten Volkslied verdankt Stephani Entscheidendes, und volksliednah sind seine besten Eingebungen. Eine vertiefte Besinnlichkeit, Naturnähe und Frömmigkeit spricht aus dieser Kunst, die nicht selten einer Moll-Schwermut Raum gibt, aber auch überzeugende Töne im Idyllisch-Heiteren findet, wie etwa in der „Bootfahrt". Es ist keine schillernde Musik, die Stephani bietet, aber eine in ihrer echten Schlichtheit warmherzige und achtbare.

Eine stattliche Zahl neuer bei Kistner & Siegel, Leipzig erschienener Lieder festigt diese Eindrücke. Wir nennen „Die Deutsche Mutter" (Werk 24, III, Isolde Kurz), „Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung" (Werk 58) nach Texten von Helene und Rudolf Benecke, das „Straßburger Münster" (Werk 65, III, Max von Schenkendorf), „Aufbruch, Vierzehn Gesänge zur Zeitwende" (Werk 66, Nr. 1 und 10), „Drei schlichte Lieder" (Werk 67, Nr. 1 „Meine Rosen sind erfroren", Nr. 2 „Vorfrühling", Nr. 3 „Bootfahrt"), das Baritonlied „Mutter" (Werk 69, Nr. 2, Walter Flex), „Sechs Krannhals-Lieder" (Werk 70, Juga Krannhals: 1. „Wir Menschen", 2. „An den Schöpfergeist", 3. „Hingabe", 4. „Vertrauen", mit Solocello ad libit., 5. „Wälder", 6. Madonna mit vielen Tieren", auf eine Dürersche Farbenzeichnung), „Drei Heidelieder" für mittlere Singstimme und Streichquartett oder Klavier (Werk 72, Heinrich Anacker) und „Du Lenze gut" (Werk 74, 1 in Anlehnung an die Weise im Glogauer Liederbuch).

Hermann Killer.

Neue Literatur für Violoncello

Walther Lampe: Konzert für Violoncell und Orchester op. 12. Kistner & Siegel, Leipzig.

Der Münchner Komponist Walther Lampe schrieb ein Ludwig Hoelscher gewidmetes Cellokonzert. Das viersätzige Werk zeugt von großem und gediegenem Können in der Satzkunst und einer vielseitigen Erfindungsgabe — aber auch von einem verschlossenen und differenzierten Denken und Empfinden, dem man nicht leicht auf die Spur kommt. Formal und gedanklich sind die vier Sätze deutlich gegeneinandergesetzt. Der erste Satz bringt nach einer langsamen Einleitung ein erstes, zweites und drittes Thema und findet — im Spiegelbild — vom dritten über das zweite und erste Thema zum Einleitungsgedanken zurück, der auch den Satz abschließt. Der zweite Satz, Intermezzo überschrieben, ist ein konzertiertes Charakterstück von düstrem Humor. Nach dem dreiteiligen Adagio bildet ein ausgesponnener Fugatosatz den Abschluß, der große Meisterschaft im Kontrapunkt erkennen läßt. — Die Harmonik Lampes spricht nachromantischen Akzent mit gelegentlich angehäufter Chromatik, die die Klarheit des Gedankens beeinträchtigt. Die Problematik der Themen und eben die in allen Farben schillernde Harmonik dürften dem Werk den Zugang zur breiteren Hörerschaft erschweren.

Leonardo Leo: Konzert für Violoncell und Streichorchester in A-dur. Bearbeitet von Eugen Rapp. Edition Schott.

So sehr man sich als Cellist freut über eine Bereicherung der Literatur, so hilft es doch nur wenig, wenn Cellokompositionen aus rein historischem Interesse ausgegraben und wieder veröffentlicht werden, denen man auch beim besten Willen heute kein Lebensrecht mehr zusprechen kann. Das viersätzige Werk von Leonardo Leo (Andantino grazioso, Allegro, Larghetto, Allegro) gehört wohl zu diesen Kompositionen, die man kaum zu neuem Leben erwecken kann. Es ist formal und harmonisch durchaus dem Stil seiner Entstehungszeit (1737) entsprechend, hat aber zu wenig thematische Substanz, um heute noch anzusprechen. Für pädagogische Zwecke ist diese Ausgrabung verwendbar, und das genügt vielleicht, die Veröffentlichung zu rechtfertigen.

Dittersdorf: Konzert E-dur für Kontrabaß und Orchester. Bearbeitet von Franz Tischer-Zeitz. Edition Schott.

Der Kölner Bassist Tischer-Zeitz bringt die Bearbeitung eines Konzertes für Kontrabaß und Orchester von Dittersdorf. Karl Ditter von Dittersdorf (1739—1799) gehört zu den Wiener Komponisten, die den Rahmen bzw. Hintergrund für das klassische Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven bilden. So ist auch dieses Konzert Dittersdorfs ein typisches Werk Wiener Vorklassik. Äußerst klar und durchsichtig im Formalen wie Harmonischen, dazu von einer unkomplizierten und frischen Melodik; es hat die damals üblichen drei Sätze mit traditionellem Grundriß. — Man muß Tischer-Zeitz danken, daß er dieses dankbare und pädagogisch zweifellos sehr nützliche Werk für das nicht gerade reichhaltige Repertoire der Kontrabassisten eroberte. Da das Konzert auch keine extravaganten technischen Kniffe erfordert, wird zweifellos mancher Bassist gern danach greifen.

Herbert Schäfer.

Neue Chorliteratur

Reinhold Heyden: Kein schöner Land. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1939.

Guido Waldmann: Singebuch für Frauenchor. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1939.

Heinz Kohlheim: Der junge Chor. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1939.

Für den Anfang chorischer Betätigung ist die Sammlung „Kein schöner Land" ein guter Ausgang. Reinhold Heyden hat außer einigen Kanons und neuen Liedern meist alte Weisen für zwei Frauen- und eine Männerstimme gesetzt. (Auch die Sätze für gleiche Stimmen sind durch Transposition so zu singen.) Diese Satzart, leider zu wenig angewandt, ist sehr zu begrüßen, entspricht sie doch der Lage und den Bedürfnissen in den meisten gemischten Chören, dem Mangel an Männerstimmen. Die Sätze sind stilecht und klingen schön. Das Vorbild der alten Meister ist unverkennbar. —

Höhere Ansprüche an das Singen stellt das „Singebuch für Frauenchor". Die ausschließliche Bindung an das Volkslied ist hier bereits verlassen und das ausgesprochene Chorlied in den Mittelpunkt getreten. Es lag ein star-

kes Bedürfnis vor, ein solches Buch für Frauenstimmen zu schaffen, denn abgesehen von wenigen Sätzen waren die zahlreichen alten aus textlichen Gründen nicht mehr geeignet und das Singgut für gleiche Stimmen, meist dem Männerchor zugedacht, nicht ohne weiteres für Frauenstimmen übertragbar. Das Buch baut also eine neue Tradition auf. Es hat ein eigenes Gesicht und dient einem neuen Formwillen. Hier tragen vor allem die Kompositionen von Armin Knab, W. Rein, Büchtger, Fortner, Marx und Höffer bei. Sie melden in einer Zeit stärkster Hinneigung zu alter Musik den Lebensanspruch gegenwärtiger Vertoner an. Freilich verlangt ihr Werk vom Chor einiges Können und Reife. Wer sich aber zu jener Klangwelt hinarbeitet wird nach anfänglicher Fremdheit spüren, daß hier die Wurzeln unserer zeiteigenen Musik liegen, zu der wir uns trotz mancher Unzulänglichkeiten und Versager mutig bekennen sollten. Daß die Aufgabe nicht zu schwer werde, ist diesem neuen Chorschatz genügend leichtes Satzgut beigegeben: Einfache zwei- und dreistimmige Volksliedsätze bekannter Tonsetzer, eingängige neue Weisen, öfters mit Instrumenten und Singradel. — Das gleiche gilt in noch viel stärkerem Maße von der Sammlung „Der junge Chor". Im „Weckruf" Armin Knabs, im „Hymnus" und in „Tritt heran, Arbeitsmann" von Walter Rein hat sich neuer Tonwille im Chorsatz zu klarster Gestalt verdichtet. Diese Musik ist wieder innerlich groß und erhebend, stark und männlich wie unsere Zeit. An dieser Nahrung muß jeder Chor auch menschlich wachsen. Einige Chorwerke, Langs „Arbeitergebet", Büchtgers „Wenn wir säen", das in seiner Choralartigkeit besonders dicht klingt, eine Volksweise und Spittas „Morgensonne" in leichten Sätzen bei gleicher innerer Zucht, ergeben im Verein mit Instrumenten eine vielgestaltige Chorarbeit. Manches Chorwerk, das in der oft allzu gewollten Härte fraglich erscheint, muß erst noch am Aufnahmewillen von Sänger und Hörer sein Daseinsrecht erweisen.

Walther Pudelko.

Trude Brückner: Vom heiligen Brot. Tischsprüche für das nationalsozialistische Haus. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1938.

Erntelieder. Herausgegeben von Richard Eichenauer und Wolfgang Stumme. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel, 1938.

Hans Baumann: Der helle Tag. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1938.

Robert Kothe: Der Brunnen. 62 neue Lieder. Deutscher Volksverlag, München, 1939.

Das Ringen um unsere Weltanschauung wird nicht nur im politischen Tageskampf entschieden, es ist mit seinem Enderfolg an das Herz eines jeden Deutschen gebunden. Je mehr der einzelne es vermag, seinen Tag, sein Handeln und Denken mit den Geisteswerten unserer Art zu erfüllen, um so unüberwindlicher werden wir gegen den Einbruch fremder Mächte stehen. Der größte Teil dieses schweren Werkes liegt in den Händen der Familie. Hier fallen die letzten Würfel, hier zeigt sich, ob Worte, Pläne und Ziele echt und keine Konstruktionen waren. Hier wächst alles aus den Tiefen der Liebe, wofür der äußere Kampf die Voraussetzungen schaffen mußte: Zucht, Reinheit, Ordnung und Gesundheit, Sippe und Geschlecht, lebendiges Volk, Staat im kleinen. Wie du mit deinen Kindern den Tag verbringst, Morgen und Abend, das Jahr und seine Feste durchlebst, das ist, so unscheinbar es sein mag, für dieses Ziel ausschlaggebend. Aus diesen winzigen Quellen wächst der große Strom von Volks- und Brauchtum. Wer anders denkt, den soll man mit Recht als Intellektuellen anprangern. Trude Brückner hat für diese entscheidende Kulturarbeit in der Familie dem deutschen Hause ein feines Büchlein bereitgestellt, Tischsprüche „Vom heiligen Brot". Hier finden wir unser Wort für die Besinnung, die uns wenigstens einmal am Tag der Tisch beschert. Klar und herb sind die Sprüche, zeitnah und ewig wahr. Sie sind kein Gebetsersatz, sondern ein deutsches Bekenntnis, die Verdichtung einer Lebensgesinnung, die nach einer Beherzigung verlangt. Das äußere Gewand des Buches, eine buchhändlerische Leistung, verstärkt die Eindringlichkeit des Wortes. Es ist auch im Technischen Ausdruck einer Werkauffassung, die aus einer geistigen Haltung von Bedeutung kommt. Möge das schöne Buch lehren, gerade im Unscheinbaren Entscheidendes zu sehen. —

Eine weitere Neuerscheinung, die unserem Leben in Familie, Bund und Dorfgemeinschaft Inhalt und Erhebung zu geben vermag, sind die Erntelieder. Schon die Textsammlung ist so sorgfältig und bedeutend, daß man an ihr allein seine Freude haben kann. Musikalisch ist der hohe Anteil des neuen Liedes auffallend und das Wesentlichste, widerlegt er doch erneut alle Zweifel an dem schöpferischen Vermögen unseres Volkes, besonders für jenen Liedkreis, der außerhalb des ausgesprochen politischen Liedes liegt. Unter den Vertonungen befinden sich Weisen, die in ihrer Kraft ebenbürtig neben altem Volksgut stehen. (Bresgen, Baumann, Napiersky, Spitta, Rabsch und Wolters.) Gleichrangig sind die Lieder Armin Knabs und Bruno Stürmers, die in ihrer Beschaulichkeit das sommerliche Gesamtbild vollenden.

Aber nicht nur für den bäuerlichen Menschen und sein wiederentstehendes Brauchtum um die Ernte ist die Sammlung gedacht. Wer sommertags auszieht, der vergesse nicht den kleinen Band in seinen Rucksack zu stecken. Die Lieder wollen wieder draußen gesungen sein, öffnen sie doch die Augen für das, was wir im tiefsten Sinne deutsche Heimat nennen.

Von hohem erzieherischen Gehalt ist „Der helle Tag", 56 neue Lieder von Hans Baumann. Wir bewundern wie schon immer diese einmalige Erscheinung von dichterischer Sprachkraft und volksnaher Melodik. Eine Jugend, die diese Lieder in ihre Erlebnismitte stellt, wird unüberwindlich sein, wenn sie später den Staat trägt. Denn dieser Geist ist bestes deutsches Erbe. Das Buch wirkt wie eine Niederschrift heiliger Gesetze. Es ist darum mehr als eine Liedersammlung. Das will gesehen sein. Es ist belanglos, wenn eine ganze Reihe von Weisen nicht immer mit der Güte der Texte Schritt hält, sich öfters wiederholt und Anklänge an andere Lieder bringt. Ihr Wert kann dadurch nicht beeinträchtigt werden. —

Im Gegensatz zu dieser Sammlung stehen die Lieder des Altmeisters Robert Kothe. Obwohl eine z. T. sehr gute Textauswahl den Ausgang bildet, kann kaum ein Lied als gelungen bezeichnet werden. Es fehlt der natürliche Fluß, der einer Weise das Leben gibt. Konstruktionen oder Reste überlebter Musikhaltungen stören die oft guten Ansätze. Es wird hier ersichtlich, wie neben einer musikalischen Begabung für ein zeitnahes Liedschaffen eine unmittelbare und tätige Verbindung mit dem jungen Leben eine der geheimen Voraussetzungen für das Rätsel „Lied" zu sein scheint. Das gute Wollen ist nicht ausschlaggebend. —

Walther Pudelko.

Bearbeitungen und Ausgaben

Altdeutsche Volksweisen in leichtem Klaviersatz hat Kurt Herrmann unter dem Titel „Wie die Alten sungen" im Verlag Gebrüder Hug, Leipzig und Zürich, herausgegeben. Der Hauptwert ist auf die leichte Spielbarkeit gelegt. Die landschaftliche Zuordnung der Lieder ist nicht überall einwandfrei. Die Sammlung ist für die häusliche Musikübung am Klavier geeignet.

Ähnlichen Anforderungen sollen die „Leichten Tanz- und Spielstücke" für Violine und Klavier genügen, die von Kurt Herrmann (ebenfalls im Verlag Hug) zusammengestellt worden sind. Der von ihm ausgesetzte Generalbaß ist einfach spielbar. Der Herausgeber betont im Vorwort, daß er weder ein stil- noch formengeschichtliches Programm mit der Sammlung verfolgt, sondern daß er den Geigern zeigen will, „wie reich ihre Originalliteratur ist und wie überflüssig das Gros ihrer unzähligen Übertragungen speziell aus der Klaviermusik." Das dürfte gelungen sein. Johann Jacob Walther leitet das Heft ein, Mozart beschließt es. Dazwischen finden sich u. a. Coselli, dall'Abaco, Telemann, Leclair, J. A. Hiller und Haydn.

Als Erstveröffentlichung legt Kurt Herrmann dann noch ein schmales Heft mit zehn deutschen Tänzen für Klavier von Joseph Haydn „Ballo Tedescho" vor (Verlag Hug). Es sind entzückende kleine Tanzstücke, die von jedem Anfänger im Klavierspiel bewältigt werden können.

Herbert Gerigk.

Das moderne deutsche Lied. 26 Lieder zeitgenössischer Meister für mittlere Stimme. Universal-Edition, Wien, 1938.

Geschickte und künstlerisch hochstehende Sammlungen zeitgenössischer Lieder können eine bedeutende Werbekraft für die Tonsetzer wie für die Gattung besitzen. Die vorliegende Sammlung ist in der stilistischen Haltung sehr weit gespannt. Der musikalische Gehalt ist fast durchweg außerordentlich. Drei Gesänge Max Regers, drei Lieder von Richard Strauß, ein Pfitzner-Lied kennzeichnen die Grundhaltung der Sammlung, die bis zu Hugo Wolf, Max von Schillings, E. N. v. Reznicek und Bittner reicht, um von jüngeren Friedrich Bayer, Robert Geutebrück, Armin C. Hochstetter, Hanns Holenia und R. Wagner-Régeny zu erfassen. Für eine Neuauflage dürfte sich die Hinzufügung der Jahreszahlen bei den Namen empfehlen. Der Band wird sicher Anregung zur genauen Beschäftigung mit einzelnen Meistern auslösen.

Herbert Gerigk.

Ernst Kaller: Orgelschule. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig, 1938.

Seitdem der heutige anfahende Orgelspieler die schönen Ausgaben älterer leichter Meister durch die Bemühung der Orgelbewegung in die Hand bekommen hat, sind die längst schimmeligen braven Anleitungen aus dem Jahrhundert 1780—1880 eines Knecht, Rink, Schneider und Ritter vollends aus der Hand gelegt und dem historischen Interesse überlassen worden. Die systematische Zusam-

menstellung des neuen alten Materials zu einer lehrreichen Schule ist Ernst Kaller zu danken.
Die Arbeit Kallers hat bedeutende Annehmlichkeiten: Erstens sind die technischen Studien auf das zweckmäßigste beschränkt, der größte Teil des Werkes enthält schönste Stücke von 1500 bis Bach und einiger zeitgenössischer Meister, an denen man seine Freude hat, ohne durch pädagogische Pedanterie gestört zu werden. Sehr nützlich erscheint sodann die Entwicklung der Technik aus der Vokalpolyphonie. Die Auswahl der Stücke reizt zur mannigfachen Beschäftigung mit dem Registerfundus der Orgel, die auch durch stellenweis beigefügte Registrierungsvorschläge gefördert wird.
Das Fortschreiten in der Schwierigkeit der technischen und künstlerischen Darstellung erscheint wohldurchdacht, so daß man Kallers Arbeit wohl empfehlen kann. Die katholische Provenienz tritt in der Wahl von Chorälen in veraltetem ausgeglichenen Rhythmus zutage.

Walter Haacke.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

César Franck, der Belgier deutscher Abstammung, bedeutet uns als Komponist noch so viel, daß er einen ständigen Platz in unseren Konzertsälen verdient. Die ein Jahr vor seinem Tode (1889) entstandene Sinfonie in D-dur ist ein Zeugnis seiner Verehrung für die zeitgenössische deutsche Musik. Dieses Werk wird von Leopold Stokowski und dem Philadelphia-Orchester so eindringlich und überzeugend nachgeschaffen, daß man ganz im Banne der drei Sätze steht. Die Feinheiten der Stimmführung, die Schwermut der Thematik und schließlich auch die herrlichen Steigerungen im Finale werden im Klang bis ins letzte verdeutlicht. Man versteht, daß für dieses Orchester alle Superlative im Lob vergeben werden. Man erkennt aber auch gerade durch die vollendete Wiedergabe, daß Franck trotz aller Formenglätte im Innersten eine faustische Natur ist. Nicht zuletzt muß die sorgfältige akustische Abtönung und Erfassung der Aufnahme gerühmt werden.

(Electrola DB 3227/3231 S.)

Die 4. Sinfonie von Johannes Brahms wird von Willem Mengelberg auf fünf Platten vorgelegt. Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester spielt das Werk unter seiner Leitung mit der Genauigkeit, die Mengelberg auszeichnet. Er ist einer jener seltenen Künstler, die Werktreue mit dem Eindruck scheinbarer Freiheit glücklich verbinden. Die Klarheit von Mengelbergs Musizieren hat für die Schallplatte den Vorzug, daß auch im Forte die Stimmen gleichmäßig durchsichtig in ihrem Verlauf bleiben. Er bringt eine träumerisch-versonnene Note in die Wiedergabe. Die Ausgewogenheit des Vortrags der Mittelsätze ist ungemein eindrucksvoll. Der Schlußsatz, die berühmte Passacaglia, bietet Möglichkeiten zu großartigen Steigerungen, in denen die Qualität des Orchesters eindringlich in Erscheinung tritt.

(Telefunken SK 2773/2777.)

Eine erste Probe der akustischen Möglichkeiten des neuen Konzertsaales der Deutschen Grammophon-Gesellschaft bietet die Aufnahme von Verdis Ouvertüre „Die Macht des Schicksals“, die ihre künstlerischen Antriebe durch Herbert von Karajan erhält, der die Staatsopernkapelle zu einer glanzvollen Klangentfaltung führt. Man wird Verdis Absichten selten so erfüllt finden wie bei dieser Platte, die Karajan wie den Technikern der Grammophon ein hohes Zeugnis ausstellt.

(Grammophon LM 67466.)

Glinkas Ouvertüre „Ruslan und Ludmilla“ ist für Hans Knappertsbusch ein willkommener Anlaß zur Entfaltung seiner Dirigierkunst. Ein ausgezeichnetes, ungenanntes Orchester steht ihm zur Verfügung.

(Odeon O—11875.)

Raoul Koczalski, der polnische Pianist, hat einen großen Teil des Klavierschaffens seines Landsmannes Chopin auf Platten gespielt. Jetzt sind der sogenannte Abschiedswalzer (As-dur) und der Valse brillante (ebenfalls in As) hinzugekommen, hervorragend im Vortrag und gelungen in der Wiedergabe des Klaviertons.

(Grammophon LM 67247.)

Walter Gieseking setzt die Reihe seiner Platten mit französischer impressionistischer Klavierkunst fort. Er spielt „Scarbo" aus Ravels „Nachtgespenstern" mit aller Delikatesse, die sein Klavierspiel auszeichnet.

(Columbia LWX 282.)

Schwungvoll und bestens ausgeglichen in der Klangwirkung spielt Alois Melichar mit der Kapelle der Berliner Staatsoper Suppés Ouvertüre „Flotte Bursche", eine der schönsten Studentenliederbearbeitungen.

(Grammophon E 11025.)

Puccinis letztes Opernwerk „Turandot" liegt in einer herrlichen Gesamtaufnahme vor, die wir für den 2. Akt und das 1. Bild des 3. Aktes überprüfen konnten. Da ist einmal alles akustisch Störende überwunden, das namentlich bei großen Ensemblestellen meist unvermeidlich schien. Eine Auslese der schönsten Stimmen Italiens vermittelt einen Ohrenschmaus eigener Art, und man vermag die Worte der Musik Puccinis bei dem rein gehörsmäßigen Eindruck noch klarer zu würdigen als bei einer Bühnenaufführung. Allerdings wird der Eindruck wohl sicher tiefer sein, wenn man eine gute Aufführung in der Erinnerung hat. Gina Cigna als Turandot, Francesco Merli als Prinz sind die Spitzen des Ensembles, dem ferner Magda Olivero, Poli, Neroni angehören. Eine besondere Aufgabe hat der Chor, der mit größtmöglicher Präzision und einer bemerkenswerten stimmlichen Kultur tätig ist. F. Ghione ist der Dirigent, der den gewaltigen künstlerischen Apparat mitreißend führt und die große Linie der Musik überall zu wahren weiß. Das Ganze ist

mit solcher Umsicht und gleichbleibender Gewissenhaftigkeit aufgenommen, daß man schwerlich einzelne Teile als Höhepunkte herausheben kann. Die künstlerische Höhe, die dramatische Spannung bleiben sich durchgehend gleich. Solche Aufnahmen sind ein ideales Studienmaterial und zugleich eine gute Werbung für die Gattung Oper!

(Odeon O—8421/8429.)

Tiana Lemnitz singt die Hallenarie und das Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser" und entfaltet dabei den stimmlichen Reiz, dem sie ihren Ruf als Opernsängerin verdankt.

(Grammophon EM 15079.)

Heinrich Schlusnus fügt seinem gewaltigen Liederrepertoire zwei Hugo-Wolf-Gesänge von besonderer Schönheit hinzu: „Daß doch gemalt all deine Reize wären" und „Frühling übers Jahr", herrlich gesungen!

(Grammophon L 62799.)

Paul Graener kommt mit „Männertreu" und „Verspruch", zwei Löns-Vertonungen, als Liederkomponist zu Wort. Maria Riener singt die Lieder mit gepflegtem Sopran, ohne daß ihre Schallplatteneignung mit diesen Leistungsproben überzeugend erbracht wäre.

(Grammophon H 47218.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

50 Jahre Beethoven-Haus Bonn

Im Frühjahr des Jahres 1889 ging durch die Zeitungen die Nachricht, daß in Bonn das Haus Bonngasse 20 verkauft und niedergerissen werden sollte. In diesem Hause wurde Ende des Jahres 1770 Ludwig van Beethoven geboren. Hier verlebte er die ersten Jahre seines irdischen Daseins, bis sein Vater, der kurfürstliche Hoftenorist Johann van Beethoven, für die inzwischen größer gewordene Familie eine geräumigere Wohnung beziehen mußte. Bis Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hatte das alte Bürgerhaus sein gepflegtes Aussehen bewahrt, um dann einige Jahre später eine bei Bürgern und Studenten gleich beliebte Bierquelle zu beherbergen. Kurz darauf eröffnete der geschäftstüchtige Wirt in einer im Garten errichteten Bretterhalle ein Tingeltangel mit Damenkapellenbetrieb.

Mit dem Erscheinen der Verkaufsanzeige schien das Schicksal des Hauses besiegelt zu sein. Die Bonner Stadtverwaltung lehnte es ab, das Geburtshaus des größten Sohnes der Stadt zu erwerben. Im letzten Augenblick gelang es dem

Bonner Verleger Neusser, eine Anzahl von Musikfreunden zur Rettung des Hauses auf den Plan zu rufen. Diese zwölf Männer brachten die nötige Ankaufssumme auf. Das Gründungsprotokoll des Vereins Beethoven-Haus Bonn trägt ihre Namen. Ihr Beispiel erweckte in ganz Deutschland ein nachhaltiges Echo. Der nach der Gründung herausgegebene Aufruf führte an der Spitze den Namen des Fürsten Bismarck auf und weiter unter anderen Johannes Brahms, Clara Schumann, Giuseppe Verdi und Adolf Menzel. Die nun eingehenden Stiftungen ermöglichten einen großzügigen Ausbau des Beethoven-Hauses. Das Gartenhaus, das die Wohnung der Familie Beethoven gewesen war, wurde wieder in den Zustand von 1770 gebracht. Haus, Hof und Garten erhielten ihr ursprüngliches Gesicht zurück. Ein im Erdgeschoß des Vorderhauses befindlicher Laden wurde entfernt und die Diele mit dem Durchblick auf den Garten und mit der alten Treppe, deren kunstvolles Eisengitter sich noch auf dem Speicher fand, ebenfalls wieder hergerichtet. Damit war das Beethoven-Haus äußerlich zu dem geworden, was jeder Verehrer des Komponisten in ihm erblickte: eine Weihestätte des deutschen Genius. Wohl niemand wird heute die engen, schmalen Räume ohne Schauer der Ergriffenheit durchschritten haben, um dann vor der Schwelle des Geburtszimmers, einer bescheidenen Kammer unter dem schrägen Dach, in ehrfürchtigem Schweigen zu verharren. Was vor fünfzig Jahren aus idealistischer Gesinnung und opferbereiter Haltung entstand, ist heute zum Mittelpunkt der Beethoven-Forschung geworden. Zum hundertjährigen Gedächtnis an Beethovens Todestag am 26. März 1927 nahm das Beethoven-Haus auf Anregung und nach Plänen von Professor Dr. Ludwig Schiedermair eine Erweiterung seines Aufgabengebietes vor durch die Gründung eines wissenschaftlichen Forschungsinstituts, das den Namen Beethoven-Archiv trägt. Das Archiv umfaßt eine Bibliothek, die alles enthält, was in Büchern, Abhandlungen und Zeitschriften über Beethoven und sein Werk veröffentlicht wurde, eine Sammlung sämtlicher Ausgaben von Beethovens Werken, Faksimilenachbildungen aller für die Biographie und das künstlerische Werk des Komponisten bedeutungsvollen Dokumente und Akten und schließlich als wichtigstes Erkenntnismittel für Wissenschaft und Aufführungspraxis die vollständige photographische Aufnahme aller erhaltenen Musikhandschriften Beethovens. Sowohl die vollendeten Werke als auch die Skizzen und Fragmente wurden im Schwarz-Weiß-Verfahren und in der Originalgröße kopiert. Von den ungefähr 20000 Blatt dieser Sammlung enthalten über 4000 Blatt die Kompositionsskizzen Beethovens. In Verbindung mit dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn hat die moderne Beethoven-Forschung im Beethoven-Archiv, das neben dem Beethoven-Haus im alten Hause „Zum Mohren" untergebracht ist, eine Heimstätte von einzigartigem Rang und Umfang gefunden.

Die Tätigkeit des Vereins Beethoven-Haus ist mit diesen Aufgaben noch nicht erschöpft. Nachdem fast ein halbes Jahrhundert lang an der inneren Ausgestaltung des Beethoven-Hauses kaum wesentliche Veränderungen vorgenommen wurden, erfolgte vor drei Jahren nach den Plänen von Professor Schiedermair eine vollkommene Neuordnung, die in erster Linie dem im anstoßenden Vorderhaus untergebrachten Museum im Sinne einer freizügigen Auflockerung zugute kam. Um das Wichtige und Echte der Sammlungen charakteristischer und seiner Bedeutung entsprechend zeigen zu können, wurde ein großer Teil der Ausstellungsgegenstände magaziniert. Das Prinzip der Auslese bewahrt so den Besucher vor einem Zuviel, in dem Nichtiges oft Wichtiges unterdrückt. Vor allem sind jetzt die Originalbilder und Originalgegenstände, die von Beethoven selbst herrühren oder mit ihm in naher Beziehung stehen, so seine Hörinstrumente und andere Dinge des täglichen Gebrauchs, eindrucksvoll herausgestellt.

Außerdem hat das Bonner Beethoven-Haus, dessen Schirmherr heute Reichsminister Dr. Rust ist, seit dem Jahre 1890 in seinen Kammermusikfesten eine wertvolle Mission für die deutsche Kunst erfüllt. Seine zeitgemäße und zukünftige Aufgabe ist die reine Darbietung und Bewahrung von Beethovens Kammermusik und der deutschen Klassik. In solcher Vielfalt der Aufgaben und in idealistischem Einsatz leistet das Beethoven-Haus Bonn für das geistige Erbe Beethovens das, was das Haus Wahnfried in Bayreuth für das Werk Richard Wagners und das Salzburger Mozarteum für Mozart in gleicher Zielrichtung schaffend erreichen. Seine geistige und organisatorische Führung liegt bei Professor Schiedermair, in dessen Händen alle Fäden der über die ganze Welt verbreiteten Beethoven-Forschung zusammenlaufen.

Die Fünfzigjahrfeier des Vereins Beethoven-Haus fand ihren Auftakt an historischer Stätte, in der Redoute zu Godesberg, wo der junge Beethoven oft konzertierte und auch seine erste Begegnung mit Haydn hatte. Quartettmusik Beethovens, vom Bonner Kirchenmaier-Quartett gespielt, umrahmte die Festrede von Professor Schiedermair, der noch einmal anschaulich

die Anfänge des Vereins mit dem denkwürdigen Ankauf von Beethovens Geburtshaus im Jahre 1889 und seine Entwicklung darstellte. Die nach einem erhaltenen Wachsmodell von 1820 neugeprägte Medaille mit dem Kopf Beethovens wurde als Auszeichnung u. a. dem großen deutschen Beethoven-Spieler Wilhelm Backhaus, Elly Ney, Peter Raabe, Paul Graener, Adolf Sandberger und Karl Wendling verliehen. Unter den auf gleiche Weise ausgezeichneten ausländischen Musikern befanden sich der italienische Meisterdirigent Molinari, der Ungar Ernst von Dohnanyi und der Franzose Cortot. In dem Festkonzert in der Bonner Beethoven-Halle spielte das Stuttgarter Wendling-Quartett, das in der Werktreue und Stilhoheit seines Musizierens auf einsamer Höhe seinen Platz behauptet, das zweite Rasumowsky- und das späte cis-moll-Streichquartett. Gerhard Hüsch sang, von Hanns Udo Müller begleitet, sechs der schönsten Lieder und Gesänge Beethovens.

Friedrich W. Herzog.

„Ein neuer Tag"

Eine Carl-Loewe-Uraufführung in Düsseldorf

Vor hundert Jahren bedeuteten die realistischen, aus der Volks- und Geschichtslegende geschöpften Männerchor-Oratorien des Balladenmeisters Carl Loewe eine musikalische Revolution. Der Glanz der „großen Oper" lag über den Chorpartien, die auf Monumentalwirkungen zielten und diese auch durch das erforderliche Stimmaufgebot erreichten. Heute sind die Werke, von denen „Die Apostel von Philippi", „Johann Hus" und „Der Meister von Avis" genannt seien, zum mindesten vom Stofflichen her überholt. Man hat ihren Stil nicht ganz mit Unrecht mit den großartigen Fresken Alfred Rethels verglichen, die auf dem Gebiete der Malerei von dem gleichen Darstellungswillen erfüllt sind.

Anton Hardörfer, der tüchtige Chorerzieher und Musikant, hat den Versuch unternommen, eines der bedeutendsten Chorwerke Loewes, „Die eherne Schlange", durch eine grundlegende textliche und musikalische Neugestaltung für unsere Tage zu retten. Er nennt das Werk jetzt „Ein neuer Tag", eine Kantate für Männerstimmen (Baritonsolo, Soloquartett und Chor) mit Orgelvor- und -zwischenspielen. Auch die Titel der einzelnen Sätze: Verirrtes Volk, Ruf zur Einheit, Anruf des Erkorenen, Zwietracht und Verrat, Feier der Erfüllung, weisen auf den durch die Neufassung geschaffenen Charakter des Werkes als Feierkantate hin. Darüber hinaus gewinnt die „Ausgrabung" der im Jahre 1834 geschaffenen Kantate durch ihre besondere Form an Interesse. Loewe war der erste Komponist, der ein Oratorium ausschließlich für Männerchor a cappella schrieb, und er hat keine Nachfolger gefunden. Die ausdrucksvollen Chöre und die mächtig ausgreifenden Chorfugen („Nehmt die Schwerter, nehmt die Fahnen" und „Was ist das?") haben an Wucht und Schlagkraft kaum ihresgleichen und rechtfertigen die Aufführung, die hoffentlich nicht auf Düsseldorf beschränkt bleibt.

Der Düsseldorfer Männerchor e. V. bereitete der Kantate unter der souverän gestaltenden Hand seines Chormeisters Anton Hardörfer eine Wiedergabe von imponierender Geschlossenheit. Die Klarheit der Anlage kam auch in der Aufführung überzeugend zur Wirkung. Mit mächtig tönendem Baßbariton orgelte Josef Greindl die Soli der Kantate, um sich dann in vier Loewe-Balladen als Gestalter von imponierendem dramatischen Ausdruck auszuweisen. „Kaiser Ottos Weihnachtsfeier" und „Fridericus Rex" erklangen dabei in einer von Anton Hardörfer mit geschickter Einfühlung erweiterten Fassung mit Männerchor. Hier und in Otto Siegls Liederwerk „Wanderschaft" bewährte der Chor sein hervorragendes Können. Am Flügel begleitete Franz Schiffer mit einfühlsamer Anpassung. Kurt Beer, der das Konzert mit J. S. Bachs „Präludium und Fuge e-moll" einleitete, betreute auch den Orgelpart in der Kantate von Loewe.

Friedrich W. Herzog.

Musikstadt Dresden

Man hat in den Jahren vor dem nationalsozialistischen Umbruch die Lebendigkeit des Dresdner Musiklebens irrtümlich allzusehr nach der Zahl der Opernpremieren bemessen, die in Fortsetzung des Kurses der Ära Schuch rings um das Werk Richard Strauß' herum einigermaßen wahl- und planlos aus dem Boden gestampft wurden. Die zwei Jahrzehnte zwischen Schuchs Tode und dem Beginn einer nationalsozialistisch bestimmten Epoche der sächsischen Staatstheater war durch ein unschöpferisches Suchen und Tasten gekennzeichnet. Typische Zersetzungskunst fand zwar auf dem Boden der Dresdner Oper nur in vereinzelten Fällen Verbreitung. Aber von der Möglichkeit,

einen charaktervollen Kurs der „Unpopularität" gegen die Mächte des Systems zu steuern, haben die Amtsnachfolger eines Schuch und Seebach keinen Gebrauch gemacht: sie wurden 1933 mit vollem Recht Opfer ihrer Unentschiedenheit und ihres Mangels an Urteilskraft.

Es war für Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm bei Übernahme der künstlerischen Leitung der Dresdner Staatsoper vor nunmehr fünf Jahren nicht leicht, in der Praxis der Vergangenheit irgendwelche positiven Ansätze zu entdecken, an die sich hätte anknüpfen lassen. Er fand bei seinem Amtsantritt ein Unternehmen vor, das in seinem personellen Bestand — abgesehen von der stets glänzend intakt gebliebenen Staatskapelle — teils überaltet, teils ungeschickt verjüngt, im ganzen jedenfalls höchst ergänzungsbedürftig erschien. Der neue Beginn bestand in einem Übereinander von Liquidation und zaghaftem Aufbau.

Wir übersehen dieses erste Jahrfünft und stellen fest, daß der Neuaufbau sich im Ziel einer Festigung des klassischen Opernrepertoires kristallisiert hat. Böhm hat ein paarmal — man denke an Mohaupt — in gutem Glauben, aber erfolglos und fragwürdig experimentiert. Es wird jedoch niemand einfallen, seine Gesamttätigkeit von diesen schon vergessenen Einzelfällen her zu beurteilen. Was er als Dirigent der Werke Mozarts, Beethovens, Webers, Wagners, Verdis leistet, kann allein ausreichen, den Umfang seines Gesamtbemühens zu beurteilen. Dazu kommt sein Einsatz für das Schaffen Richard Strauß', das in ihm einen der besten Interpreten findet, die es heute weit und breit gibt. „Daphne" und „Friedenstag" waren (im Herbst des vorigen Jahres) die letzten großen Dresdner Opernereignisse; zur Zeit richten sich bereits alle Kräfte auf die Strauß-Festwochen des Dresdner Musiksommers 1939, in den auch die Namen Pfitzner und Reger mehr oder minder kräftig hineinklingen. Es ergibt sich somit für den Opernchronisten das Bild einer weiteren Kristallisierung des klassischen Spielplans einschließlich der Hauptwerke von Strauß. Kein Mensch wird in der Wiederaufnahme von „Mignon", „Hänsel und Gretel", „Zigeunerbaron" oder in der glanzvollen Erstaufführung des Borodinschen „Igor" oder in einer halb und halb als Generalprobe für Salzburg einzuschätzenden „Entführung" die schöpferischen Zeichen einer planvollen Spielplanerneuerung erkennen; es ist anderseits festzustellen, daß solche Inszenierungen ihren Zweck als Kassenhilfen in erstaunlichstem Maße erfüllen. An großen Kunstabenden — „Fidelio", „Don Juan", „Ring", „Tristan", „Meistersinger", „Elektra" u. a. — ist überdies kein Mangel: hier zeigt sich, daß wir neben der überragenden Kapelle ein Ensemble haben, das Dresden selbst gegenüber ersten deutschen und europäischen Musikbühnen in Einzelerscheinungen Überlegenheit, im Durchschnitt Ebenbürtigkeit sichert; gehören doch einige unserer besten Kräfte zugleich Bühnen in Berlin und anderwärts an, ohne daß sich diese Engagementsteilung wesentlich nachteilig äußert.

An der Berechtigung der Staatsoper, sich als hauptsächlichste Repräsentantin der Dresdner Musikkultur zu betrachten, ist früher des öfteren gezweifelt worden. Grund dazu gab das seit 1934 zu beobachtende entschiedene künstlerische und soziale Aufstreben der Dresdner Philharmonie. Aber die Erfahrung hat immer wieder gelehrt, daß solche Auffassungen abwegig und bei der großen Masse der Konzert- und Opernbesucher keineswegs populär sind. Wäre unser zweites Orchester ein im Existenzkampf ernstlich konkurrierender Faktor, so würde es nicht so zahlreiche philharmonische Abende geben, die trotz guter, ja den Umständen nach überragender Leistungen, trotz der Heranziehung von Gastdirigenten vom Range eines Mengelberg, Defauld, Georgesco einen beschämend geringen Besuch aufweisen. Auch die Leistungen des ständigen Dirigenten, van Kempen, sind im Durchschnitt so beachtlich, daß sie den Kern eines selbständigen, vom Opernbetrieb unabhängigen, fruchtbaren Konzertlebens sehr wohl ergeben könnten. Und doch finden die Philharmoniker in Dresden leider nicht jene breite und dauernde Resonanz, die sie erhoffen und verdienen, während ihnen auswärts schon manch großer Erfolg beschieden war. Diese Erscheinung läßt sich nur kommentarlos registrieren. Im übrigen bleibt die Hoffnung auf eine allmähliche Aktivierung des Besucherinteresses. Voraussetzung ist allerdings, daß die Stadt Dresden nicht infolge der dauernden finanziellen Mißerfolge des von ihr protegierten Unternehmens allmählich das Interesse verliert und dem Orchester die sehr erheblichen Subventionen — im neuen Haushaltplan: 369 000 RM. — entzieht. Die Tagespresse ist sich ebenso wie das kunstverständige Publikum einig in dem Wunsche nach Erhaltung des zweiten Dresdner Orchesters, wenn auch wohl ernstlich nirgends Neigungen bestehen, etwaige Hegemoniebestrebungen der Philharmonie bzw. ihrer Leiter anzuerkennen. Möge die ausgezeichnete Körperschaft eine ihrer Vergangenheit entsprechende Gelegenheit zu ergänzender Betätigung neben dem zentralen Kulturkreis der Staatsoper finden,

ohne sich um die Zukunft ihrer Existenz Sorgen machen zu brauchen.
Dresden erfreut sich im Umkreis seiner Oper und seiner Staatskapellenkonzerte nach wie vor eines ziemlich regen Musiklebens. Äußerst betriebsam und produktiv geht der altberühmte Kreuzchor unter Mauersberger seine Wege: ein Pionier alles guten Neuen in der Vokalliteratur, eine wagemutige Kampfschar um einen besinnlichen, nach innen gerichteten, eminent begabten Musikführer. Der Domkirchenorganist Hans Heintze befindet sich auf ähnlichen ehrgeizigen Spuren. Mit einem bewundernswert durchdachten Bach-Zyklus (Kantaten und Orgelwerke) erregt er das Aufsehen der Kenner (leider bisher immer nur dieser!). Noch so manche einheimische Kraft wäre zu nennen, die sich über den musikalischen Alltagsbetrieb erhebt: etwa die Kirchenmusiker Paulick, Wagner, Collum, Schubert, Fricke, die zum Teil auch weltliche Wege gehen; oder der einzigartig um die Pflege der Kapellkultur besorgte langjährige Leiter des Tonkünstlervereins, Theo Bauer, oder der ungemein vielseitig begabte Pianist, Chorleiter und Dirigent Hans Richter-Haaser. Wir verdanken diesen Männern nicht bloß eine unparteiische, aufmerksame Überwachung des zeitgenössischen Schaffens, sondern auch die Wiedererweckung manch vergessener Musikschöpfung aus der Vergangenheit (Händels „Theodora", Schumanns „Faustszenen").

Zu erinnern wäre endlich noch an das künstlerisch-pädagogische Leben, das sich im Rahmen der von der Deutschen Arbeitsfront betreuten Unternehmen geltend macht: der KdF.-Konzerte der Philharmonie und der Operettenvorführungen im Theater des Volkes (Städtisches Theater am Albertplatz). Nichts Geringeres als ein anständiger eigener Aufführungsstil hat sich am Theater des Volkes herausgebildet, der ohne weiteres auf Spieloper und andere höhere Gattungen Anwendung finden könnte. Hier hat sich mit bescheidenen Mitteln Neues herausgebildet, das man ohne weiteres in die Reihe bewußter Dresdner Kulturschöpfungen unserer Tage stellen darf. Hans Schnoor.

Italienische Buffokunst

Zwei Opern-Uraufführungen in Dortmund

Der Dortmunder Zyklus „Zeitgenössisches italienisches Opernschaffen", der unter der Schirmherrschaft des italienischen Botschafters Bernardo Attolico und unter der künstlerischen Gesamtleitung des Generalintendanten Peter Hoenselaers stand, klang mit zwei Buffoopern heiter und beschwingt aus, nachdem er vorher mit den hochdramatisch gepanzerten Werken von Ciléa („Gloria"), Giordano („Fedora") und Zandonai („Francesca da Rimini") beispielhaft den noch heute lebendigen, in düsterer Theatralik schwelgenden veristischen Stil der italienischen Oper aufgezeigt hatte.

Ezio Camussis lyrischer Zweiakter „Scampolo" nach dem bekannten, auch in Deutschland vielgespielten und verfilmten gleichnamigen Schauspiel Dario Niccodemis führt das kindlich-unberührte Wäschermädel, das in der ersten reinen Liebe zu dem Ingenieur Tito Sacchi zur Frau reift und ihr Gefühl frech wie ein kleiner Spatz verteidigt, in die musikalischen Bezirke von Puccinis „Boheme". Ja, Scampolo erscheint uns mehr als einmal wie eine glücklichere Schwester der Mimi. Die so überbetonte Gefühlsseligkeit der Partitur findet in der klangwitzigen Instrumentation, der leitmotivischen Klarheit und der lustigen Illustration der Randfiguren ihr Gegengewicht.

In der deutschen Uraufführung gaben Gerda Müllers draufgängerisches Spieltemperament und ausdrucksvolles Singen der Gestalt Scampolos eine fesselnde Natürlichkeit, die dieses mit viel Herz und ebensoviel Frechheit begnadete Menschenkind als „Wunder der Straße" verklärte. Mit schöner Stimme vertrat Grete Ackermann die am Schluß abgemeldete Freundin Sacchis, für den Julius Lichtenberg zwar ansprechendes Tenormaterial, aber daneben eine kaum übersehbare darstellerische Unbeholfenheit mitbrachte. Hans Paulig dirigierte das reizvolle Werk mit lockerer Hand.

„Der Liebhaber in der Falle" von Arrigo Pedrollo ist in seinem spiegelblanken und geschliffenen Comedia-dell'arte-Charakter eine musikalische Köstlichkeit von sprühender Laune. Zwei Freunde wetten um die Treue der Frau des

einen, der nachher zusehen muß, wie der andere seine Frau küßt. Diese muß ihm dann reumütig bei seiner Rache Hilfestellung leisten, indem sie den anderen in eine Falle lockt. In einer Truhe versteckt, muß er nun die Liebesschwüre und -küsse, die die eigene Frau mit dem Freund tauscht, mit anhören. So ist am Ende jede Figur des Quartetts Betrüger und Betrogener zugleich. Die Mozartsche Moral des „Cosi fan tutte" steht auch hier am Schluß, wo sich die Paare versöhnen: „So machen es alle!" Ein übermütiger Scherz, der auch in der durchsichtigen kammermusikalischen Zeichnung der Musik Purzelbäume schießt und ein Füllhorn klingender Feinheiten über das Geschehen ausschüttet. Diese Musik hat in reichem Maße das, was der Romane Esprit nennt.

Hellmuth Günter setzte die musikalischen Akzente so leicht und farbig, wie es die oft nur skizzenhaft andeutende Partitur verlangt. Karl Leibold, ein Spielbariton von außergewöhnlicher Beweglichkeit, war als gehörnter Ehemann Nr. 1 ein herrlicher Opern-Rühmann. Elfriede Weidlich und Martha de Marco waren zwei Rivalinnen, die auch gesanglich überraschten. Julius Lichtenberg als „Liebhaber in der Falle" und Paul Heiermann als mimisch vergnügter alter Zuschauer der „Kreuzungen" ergänzten das vortrefflich aufeinander abgestimmte Ensemble. Martin Lindemann führte eine sehr witzige und einfallsfrohe Regie. Carl Wilhelm Vogel hatte ein farbenbuntes Bühnenbild beigesteuert.

Beide Opern wurden mit lebhafter Beifallsfreude begrüßt.

Friedrich W. Herzog.

Zum Thema: Festmusik

Ottmar Gersters „Ernste Musik" in Wuppertal uraufgeführt

Daß mit der nationalsozialistischen Revolution auch eine grundlegende Wandlung der Kunstanschauung erfolgte, trat in den Konzertsälen nicht gleich so sichtbar in Erscheinung wie auf politischem Gebiet, wo sich die Erneuerung mit elementarer Schlagkraft vollzog. Hier entstand die äußere Form, innerhalb der nun auch die Kunst ihren Platz zur Entfaltung angewiesen erhielt. Die großen Kundgebungen der Nation, die musikalisch zunächst aus dem wertvollen Bestand umrahmt wurden, forderten immer gebieterischer eine zeitgenössische Musik, die an Ausdrucksfähigkeit den Parolen der nationalsozialistischen Bewegung in keiner Weise nachstehen sollte. Denn so festlich und einmalig Richard Wagners „Meistersinger"-Vorspiel oder die „Rienzi"-Ouvertüre als Auftakt einer Kundgebung wirkt, so bald verbraucht sich ihre Wirkung. Wohlverstanden: ihr Echo, denn ihr Wert ist von Zustimmung, Gleichgültigkeit oder Ablehnung unabhängig. Es ist ein bekannter Erfahrungsgrundsatz, daß sich Gedanken, die immer wieder gesprochen werden, leicht abgreifen. Auf dem Feld der ernsten Musik liegt die Sache ähnlich. Wagners Trauermusik aus der „Götterdämmerung" und der langsame Satz aus Beethovens „Eroica" sind die gebräuchlichsten Werke für Trauerkundgebungen. Erklingen sie in der Originalbesetzung, so ist die Würde des Werkes im Einklang mit dem Feiercharakter der Kundgebung. Anders dagegen, wenn „Bearbeitungen" für Blasmusik diese Musik zur bloßen Klangkulisse degradieren.

Daß nach 1933 zunächst eine Konjunktur für Festmusiken anbrach, ist nicht verwunderlich. Zu allen Zeiten schwimmen bei Revolutionen die Geschäftemacher wie faule Korken an der Oberfläche. Das hat den Vorteil, daß man sie rasch erkennen und greifen kann. Daneben wurden auch Werke entdeckt, die durch Haltung und Charakter für sich einnehmen und als Ausdruck unseres zeitgenössischen Musikwollens auch über den Tag hinaus Bestand haben werden. Komponisten wie Albert Jung, Eberhard Ludwig Wittmer sind hier unter anderen zu nennen. Zu ihnen tritt heute mit einem gewichtigen Werk Ottmar Gerster, dem in seiner „Ernsten Musik für großes Orchester" die Gestaltung der großen sinfonischen Form gelungen ist. Was in früheren Werken, so in dem Zwischenspiel seiner Oper „Enoch Arden", nur in Ansätzen sichtbar war, hat in diesem Werk überzeugende Gestalt gefunden. Der Ernst, der aus ihm spricht, zeugt auch für die seelische Vertiefung ihres Schöpfers, dem manches leicht, fast allzu leicht von der Hand ging.

Das der „Ernsten Musik" vorangestellte Leitmotiv „Dem Andenken eines Freundes, der den Fliegertod starb" kennzeichnet den Geist, aus dem sie wuchs. Sie ist weit entfernt von programmatischer Illustration wie von gefühlsweicher Rührseligkeit. Im Gegenteil: ihre männliche Herbheit ist des Vorwurfs würdig. Schon das von den Blechbläsern angestimmte Kopfthema, das kraftvoll aufsteigt und dann zurückfällt, hat heroischen Aufriß. (Wenn irgendwo, dann hat das so häufig mißbrauchte Wort hier Daseinsberechtigung!) Dieses Thema beherrscht die drei einander ohne Pause

folgenden Sätze, deren Mittelteil in ausdrucksvoller Beseelung und echter Empfindungstiefe ein wundervoll ergreifendes und erschütterndes Pathos zu klingendem Leben erweckt. Der Optimismus, der dann im Finale durchbricht, ist ein leidenschaftliches Trotzdem, das sich aus den in höchster Erregung gegeneinander hochgetriebenen „Aufschreien" des Orchesters heraushebt. Von der instrumentalen Seite betrachtet, fesselt hier die souveräne Behandlung der Bläser, während der Streichkörper mehr als stimmungsunterstreichendes Element wirkt.
Mit grundmusikalischem Empfinden und ekstatischem Überschwang, der nur in der Dirigiergebärde nach mehr Disziplin verlangt, gab Fritz Lehmann der „Ernsten Musik" Ottmar Gersters eine großartige Deutung, die die Zuhörer zu starkem Beifall mitriß. Komponist, Dirigent und Orchester konnten sich in den verdienten Uraufführungserfolg teilen.

Friedrich W. Herzog.

Solingen gründet ein Städtisches Orchester

Wenn die Musikpflege im Bergischen Land in jüngster Zeit auch außerhalb der Gaugrenzen immer stärkere Beachtung und Anerkennung fand, so war dieser Erfolg in erster Linie der Arbeit des „Bergischen Landesorchesters Remscheid-Solingen" zu danken, das sich unter der erzieherischen Hand von Musikdirektor Horst-Tanu Margraf in Remscheid und Musikdirektor Werner Saam in Solingen zu einem Klangkörper von hervorragender Kultur entwickelt hatte. In Oper und Konzert erfüllte das junge Orchester die anspruchsvollsten Aufgaben mit einer Begeisterung, die idealistisches Wollen allmählich zu sicher erarbeitetem Können steigerte. Der Neuaufbau des Kulturlebens der Klingenstadt Solingen, die im Vorjahre mit der zur „Adolf-Hitler-Halle" umgebauten Stadthalle einen würdigen Konzertsaal erhalten hat und die Pläne zum Neubau eines Stadttheaters bereits bis zur Bereitstellung der Bausumme vorbereitet hat, hat jetzt zur Auflösung der musikalischen Interessengemeinschaft mit Remscheid geführt. Ein Städtisches Orchester Solingen wird gegründet, um in Zukunft die kulturellen Belange der Stadt in ausgiebigem Maße wahrnehmen zu können. Seine Leitung übernimmt Werner Saam, die Spielstärke des Orchesters beträgt 38 Musiker. Das Bergische Landesorchester, das einen Teil seiner Musiker an Solingen abgibt, bleibt bestehen und wird im Laufe der Sommermonate auf 52 Musiker verstärkt, schon um als Opernorchester allen Aufgaben entsprechen zu können. Horst-Tanu Margraf wird als Leiter des Bergischen Landesorchesters noch nachdrücklicher als bisher für die Pflege der zeitgenössischen deutschen Musik eintreten.

Hzg.

Musik in Kopenhagen

Die neue Spielzeit brachte eine Neueinstudierung von Verdis „Aida". Unser junger, hoffnungsvoller Tenor Thyge Thygesen schuf einen prächtigen Radames, seine Partnerin Margherita Flor war aber nicht ganz auf der Höhe; wiederum war Ingeborg Steffensen sowohl gesanglich wie dramatisch eine vorzügliche Tochter der Pharaonen. Egisto Tango herrschte im Orchester zu eigenmächtig und übertönte die Solisten mehr als gebührlich, auch die Tempi waren überhastet. Prachtvoll die Inszenierung von Johannes Fönß.
Eine Uraufführung für Dänemark war die Oper „Österbottninger" von dem Finnländer Madetoja. Das Orchester spielte unter der meisterlichen Leitung unseres kgl. Kapellmeisters Johan Hye-Knudsen. Der warme Bariton sowie die szenische Darstellung Henry Skjaers machten den tiefsten Eindruck; Frau Steffensen hatte in einer komischen Rolle einen Sondererfolg.
Die ersten Sinfoniekonzerte des Rundfunks brachten viele Neuigkeiten: Tschaikowskys „Der Sturm", Smetanas „Moldau", Strawinskys „Jeu des Cartes", Delius' „In a Summer Garden" und Ravels „Bolero". Die Neuyorker Opernsängerin Natalie Bodonya wirkte im ersten, der dänische Klaviervirtuose Victor Schiöler im zweiten mit. Letzterer trug mit hinreißendem Schwung Tschaikowskys b-moll-Konzert vor. Einen großen Erfolg hatte Erna Berger, die mit Anmut und Innigkeit Mozart-Arien aus „Entführung" und „Zauberflöte" sang.

Die Rundfunkkonzerte brachten zwei berühmte französische Künstler, den Dirigenten Paul Paray und den Soloklarinettisten Louis Cahuzac. Die erste Abteilung brachte das klassische Deutschland: Schuberts „Unvollendete" und Webers Klarinettenkonzert (II). Dieses entfaltete eine Apotheose des Rondos, die Herr Cahuzac mit phantastischer Virtuosität zu Gehör brachte. Die zweite Abteilung ließ französische Musik in großem Krescendo ertönen. In Maurice le Bouchers „Ballade" errang der Klarinettist wieder die Palme, der Rest gehörte dem Dirigenten. Debussys zwei Nocturnen offenbarte er in all ihrem Mystizismus und ihrer farbenflimmernden Sensibilität. Und Ravels „La Valse", eine moderne Parallele zu „Aufforderung zum Tanze", schien aus spirituellem Rhythmus aufzusteigen.

Alma Heiberg.

Oper

Berlin: Wieder stellte sich die Berliner Staatsoper in den Dienst des zeitgenössischen Schaffens, indem sie den beiden Einaktern von Richard Strauß eine mustergültige Aufführung bereitete. „Daphne" und „Friedenstag" sind zwei Werke gegensätzlicher Haltung. Der Eindruck der Uraufführungen wurde bestätigt. Bei „Daphne" macht die Musik schnell alle Bedenken von der Stoffwahl her gegenstandslos. Es gibt Gipfel in diesem Werk, bei denen man von musikalischer Schönheit in einem absoluten Sinne sprechen kann. Im „Friedenstag" greift Strauß bewußt nach allen Mitteln, die der Oper seit je gehören. Ein Soldatenlied, ein grandioser Marsch, das Heimatlied des Piemontesen, mit sicherer Hand geformte Ensembles, große Chorwirkungen — Strauß hat sich nichts entgehen lassen, um Personen und Situationen scharf zu charakterisieren. Es ist das Werk von Strauß, das am ehesten als Volksoper bezeichnet werden darf. Joseph Gregor ist der Wortgestalter beider Einakter.

Für die Berliner Erstaufführung kam Clemens Krauß als musikalischer Leiter nach längerer Pause wieder einmal nach Berlin. Die Staatskapelle musizierte unter seiner überlegenen Führung mit einer Klangpracht und einer Feinheit, die kaum zu übertreffen ist. Emil Preetorius schuf für jedes der Stücke die Ausstattung aus der Gesamtstimmung (eine Bildprobe der „Daphne" befindet sich im Märzheft der „Musik"). Wolf Völker entwickelte die Handlung auf der Bühne in schöner Selbstverständlichkeit.

Als Daphne gab Maria Cebotari dem ersten der Einakter das Gepräge. Sie legt die Gestaltung sehr glücklich auf kindlichen Ausdruck an, den man ihr stimmlich und darstellerisch ebenso glaubt wie in der Erscheinung. Den Apollo sang wie schon in Dresden Torsten Ralf mit leuchtendem Tenor. Als Leukippos fiel Peter Anders auf, der für uns eine neue Kraft ist. Neu war auch Ria Focke (Gaea), deren dunkler Alt nach der Tiefe zu unerschöpflich und ganz ungewöhnlich zu sein scheint. Ein ruhender Pol innerhalb des Ensembles war Josef von Manowarda als Peneios. Im „Friedenstag" war Jaro Prohaska als Kommandant der Mittelpunkt. Das strömende Gesangsmelos bei Strauß liegt ihm hier ganz besonders. Viorica Ursuleac als sein Weib bewegte sich (wie bei der Uraufführung) mit unbedingter Sicherheit in schwindelnden Höhen. Es gab bei ihr einen schönen Einklang von Aufgabe und Erfüllung. Rudolf Bockelmann und Peter Anders waren einige der übrigen Träger der Solopartien. Die Chöre verdienen Bewunderung.
Der Beifall verheißt einen Erfolg, der sich über den Tag hinaus bewähren wird.

Herbert Gerigk.

Berlin: Die Neuinszenierung von Puccinis „Bohème" im Deutschen Opernhaus empfing namentlich von Szene und Regie her eindrucksvolle Züge. Das „fröhliche, schreckliche Dasein" dieser Welt unter den Dächern von Paris wurde in Bild und Bewegung mit anschaulicher Realistik ausgemalt. Paul Haferung, der Bühnenbildner, hatte eine phantasievolle Szenerie geschaffen, und der Spielleiter Hans Batteux belebte sie mit einem bunten und tollen Treiben. So kommt Mimi im ersten Bild nicht die Treppe heraufgekeucht („Oh, der Atem, diese Treppen!"), sondern vom Nachbardach her durch die Glastür des Ateliers in das Elendsquartier der vier Freunde. Im zweiten Akt wandert der Beschauer mit der Drehbühne von einem mit lichterglänzenden Buden und Riesenrad geschmückten Weihnachtsmarkt von Café zu Café durch das ganze Quartier latin. Im letzten Bild wird der Gegensatz der ausgelassenen und tragischen Stimmung durch stärkste Unterstreichung der jeweiligen Situation verdeutlicht. Hier läßt der Spielleiter die Darsteller sogar, kurz bevor Musette auftritt, Colline und Schaunard in ihrem drolligen Zweikampf die Wände hinaufklettern.
Diesem äußeren szenischen Rahmen paßt sich auch die Darstellung an, und nur Lore Hoffmanns Mimi stand in dem turbulenten Bühnengeschehen als ausdrucksvolle Verkörperung zarter Empfindung und anmutvollen Schöngesanges. Die wir-

kungssichere Musette von Tresi Rudolph, der deklamatorisch kraftvolle Marcel von Hanns Heinz Nissen, Valentin Haller als Ludolf, Ludwig Windisch und Edwin Heyer gaben den übrigen Hauptrollen ein charakteristisches Profil. Artur Rothers straffe musikalische Leitung und Hermann Lüddeckes Chöre seien als Wirkungsfaktoren genannt.

In der Volksoper kamen in kurzem Abstand zwei Hauptwerke der französischen und deutschen komischen Oper zur Aufführung. Adams „König für einen Tag" gilt uns heute als eins der schönsten Werke dieser Gattung, das jedoch seltsamerweise auf unseren Bühnen trotz seiner fast regelmäßigen Serienerfolge noch nicht nach Gebühr geschätzt wird. In der Kantstraße gab Carl Möller dem Spiel die Anmut und Heiterkeit, die diese liebenswürdige und graziöse Kunst auf der Bühne braucht. In den hellen und frohen Bildern von Walter Kubbernuß war glücklich die exotische Märchenstimmung eingefangen, und ein spielfrohes Ensemble fügte sich trefflich in diesen Rahmen. Rosl Schaffrian ließ als Prinzessin mit Grazie ihre Koloraturen perlen, Max Fischer gab den Zephoris mit weicher Tenorlyrik und klug bedachtem Spiel, und Günther Baum lieh dem Herrscher von Goa echte Menschlichkeit und eine schöne Baritonwürde. Ernst Senff dirigierte mit feinem Verständnis auch für die orchestralen Erfordernisse dieser Musik, und Erika Lindner führte ihre Tanzgruppe erfolgreich in einem Bajaderentanz ins Treffen.

Auch Lortzings „Waffenschmied", dem man es bestimmt nicht anmerkt, daß er zu einer Zeit stärkster Lebensnot und künstlerischer Resignation entstanden ist, zeichnete sich durch eine frische und lebendige Inszenierung (Carl Möller) aus. Neben Humor und Komik war auch jene gefühlvolle Lortzing-Stimmung getroffen, die überall in der unproblematisch-fröhlichen Diesseitskunst des Meisters als ein Akkord der deutschen Romantik mitschwingt und die vor allem der Szene der Marie im Finale des ersten Aktes ihren feinen Reiz gibt. Hans Udo Müller musizierte mit seinem Orchester schwungvoll und durchsichtig, und Walter Kubbernuß hatte einen anheimelnden altdeutschen Bühnenrahmen geschaffen. Hans Heinz Wunderlich, ein Stadinger mit breiter Behaglichkeit und schönen Baßtönen, Rosl Schaffrian, die als Marie zarte Innigkeit und anmutige Schelmerei zu verbinden wußte, Hermann Abelmann, der seinen klangvollen Bariton für den Graf Liebenau einsetzte, Ernst Kurz als munterer Knappe, Maria Eichberger und Willi Sahler waren das bewährte Ensemble, das in dem klangfrischen Chor seine stimmlich eindrucksvolle Ergänzung fand.

Hermann Killer.

Berlin: Der Komponist der recht amüsanten und witzigen einaktigen komischen Oper „Der Herr von Gegenüber", Ernst Schliepe, dirigierte in der Volksoper als Gastdirigent selbst sein Werk. Mit dieser Oper hat Schliepe sich in unverhältnismäßig kurzer Zeit an vielen Bühnen des Reiches seinen Ruf als Opernkomponist begründet. Die Volksoper bereitete dem Werk eine Wiedergabe, die in allem überzeugte. Karl Müller, der für die Inszenierung verantwortlich zeichnete, hatte sich mit Liebe des Werkes angenommen. Unter der Leitung des Komponisten wurde so sauber und gewissenhaft musiziert, wie man es sich nur wünschen kann. Der Schliepeschen Oper voraus ging „Der Gondoliere des Dogen" von E. N. von Reznicek.

Rudolf Sonner.

Essen: Man spricht von der Essener Oper, wenn man das Gebäude meint, lächelnd gutmütig vom „Puppenhäuschen" am Theaterplatz. Und jedem Einsichtigen ist es klar, daß die räumlichen Verhältnisse des Essener Hauses den Forderungen an die Aufführungen großer Opern kaum noch nachkommen können. Das hat im Laufe der Jahre manches künstlerische, aber auch manches finanzielle Minus dadurch erbracht, daß die Essener, die eine große Oper in vollendeter Form — ihrem äußeren Gepräge nach — erleben wollten, es sehr leicht haben, nach Düsseldorf oder Köln oder Duisburg zu fahren. Vor allen Dingen ist es bedauerlich, daß bei diesen räumlichen Gegebenheiten eine vorbildliche Wagner-Pflege für eine Stadt wie Essen eine problematische Angelegenheit sein wird, solange diese Raumverhältnisse bestehen. —

In Anbetracht des hier aufgezeigten Minus bleibt es erstaunlich, welche künstlerischen Erfolge die Essener Oper, besonders in den letzten Jahren, zu verzeichnen hat. In erster Linie ist dies das Verdienst des Generalintendanten Noller, der in klarer Sicht die Situation erkannte, vor die das Haus seine Kräfte und ihn stellte und der in ökonomisch sicherem Auf- und Ausbau in den gegebenen Grenzen zu wirken wußte.

Nach langen Wintern ohne sichere Steuerung im Repertoire nahm Noller dies Steuer fest in seine Hand mit dem nächsten Ziel, eine Spielplanbasis zu schaffen, die allen in Frage kommenden Gesichtspunkten in künstlerisch würdiger Form gerecht wurde. — Im engen Zusammenhang hiermit steht der systematisch fest angezogene und mit erstaunlich glücklicher Hand durchgeführte En-

sembleaufbau, der der Essener Oper unter seiner Leitung, die sich in engstem Zusammengehen mit Bittners musikpraktischer Arbeit vollzieht, besonders im letzten Jahr wertvollste Opernkräfte zutrug (Aga Joesten, Carl Walther!). Kräfte von dieser künstlerischen Potenz sind auch geeignet, das langgehegte Mißtrauen des Essener Publikums gegen ihre Oper bald zu zerstreuen. — Für den zur Berliner Staatsoper verpflichteten Opernspielleiter Wolf Völker wurde in Dr. Klaiber ein Nachfolger gefunden, der seine nicht leichte Aufgabe mit künstlerischem Geschick und klugem Blick für Möglichkeiten löst. Diese Positiva haben sich auch bereits in der auffallend gesteigerten Abonnementsauflage und der allgemeinen Besuchsziffer in der letzten Spielzeit ausgewirkt. Das Essener Publikum merkt, daß der Weg von der Experimentieroper zur publikumsnahen Spieloper ganz energisch eingeschlagen wurde. So ist es schon als dankbare Resonanz zu deuten, wenn z. B. der „Freischütz" der vorigen Spielzeit bisher 27 Aufführungen erlebte und daß er mit dieser für die hiesigen Verhältnisse ungewöhnlich hohen Aufführungszahl die meistgespielte Oper seit 1933 werden konnte. — In dieser Spielzeit waren bisher „Aida" und „Der fliegende Holländer" mit je 19, die „Entführung" mit 18, die „Bohème" mit 15 und „Mignon" sogar mit 21 Aufführungen besonders erfolgreich.

Eine geradezu sensationelle Überraschung als überragende künstlerische Gesamtleistung der Essener Kräfte wurde die Aufführung der beiden neuen Strauß-Opern „Friedenstag" und „Daphne", die sich — inszeniert von Wolf Völker a. G. und musikalisch geleitet von Albert Bittner — den besten bisherigen Erstaufführungen an die Seite stellen dürfen. — Langsam wird durch Noller-Bittner auch der Weg zu Wagners Musikdrama freier gelegt. Zu den bereits auf dem Spielplan stehenden Musikdramen „Der fliegende Holländer", „Parsifal" als alljährliche Karfreitagsfeier und „Die Meistersinger von Nürnberg" wird auch „Der Ring des Nibelungen vorbereitet, ein Unternehmen, dessen Ausgang erst noch abgewartet werden muß. — Zu den bleibenden Spielplanwerken gehören außer den bisher genannten „Der Rosenkavalier", „Tiefland", „Der Barbier von Sevilla", „Der Troubadour" und die Operetten „Die Fledermaus" und Künnekes „Der Vetter aus Dingsda", zu denen in dieser Spielzeit noch der große Faschingserfolg „Himmelblaue Träume" kommt. Im Gesamtspielplan tritt die Operette auffallend vor der Spieloper zurück, anscheinend mit gutem künstlerischen und Kassenergebnis. Die laufende Spielzeit wird außer den beiden „Ring"-Teilen „Rheingold" und „Die Walküre" noch Verdis „Maskenball" und Adams „König für einen Tag" herausstellen. Also auch hier — wie im regen Konzertleben — intensive Arbeit bei vollem Bewußtsein der künstlerischen Verantwortung, die eine Oper, eingekeilt zwischen benachbarten Opern mit reichlicher fließenden Mitteln, zur möglichsten Höchstleistung antreibt.

Mally Behler.

Königsberg i. Pr.: Besonders erfreulich war es, daß die Städtischen Bühnen den „Friedenstag" von Richard Strauß in einer guten Aufführung herausbrachten. Die Frage nach einer abendfüllenden Ergänzung konnte allerdings nicht ideal gelöst werden. Es wurde die Sinfonische Dichtung „Ein Heldenleben" vorangestellt, ein Werk, dessen Klangstil ganz anders ist und — was noch wichtiger ist — dessen romantisierende Idee vom individuellen Heldenleben kaum etwas mit der heroischen Haltung des „Friedenstages" gemein hat. Wilhelm Franz Reuß wurde als Kapellmeister aber der Verschiedenartigkeit beider Werke vollkommen gerecht. Walter Höfermayer verlieh der tragenden Rolle des Komandanten die menschliche Größe mit unaufdringlichen schauspielerischen Mitteln und großem gesanglichem Können. Ihm stand ebenbürtig zur Seite Thea Consbruch als Maria. Der schöne Erfolg der Aufführung ist vor allem auch der Regie (Edgar Klitsch), dem Bühnenbild (Edward Suhr) und den Chören (Egon Bölsche) zu danken; ihre Arbeit ist gerade für diese Strauß-Oper von großer Bedeutung. — Puccinis „Manon Lescaut" erwies sich wieder einmal als ein für die deutsche Bühne besonders schwieriges Werk des italienischen Meisters, besitzt es doch nicht die szenische Dramatik der „Tosca" und die Stimmungswerte der „Butterfly". Hier hängt alles davon ab, daß auf der Bühne der richtige Gesangs- und Darstellungsstil getroffen wird. Hugo Meyer-Welfings Chevalier des Grieux kam der Erfüllung dieser Aufgabe besonders nahe. Anerkennung verdienten auch Ingeborg Wennberg als Manon, Günther Ambrosius als Sergeant und Alfons Mayr als Steuerpächter Geronte. Dr. Fritz Schröders wirkungsvolle Inszenierung fand in den ausgezeichneten Bühnenbildern und Kostümen von Fritz Buek und in der temperamentvollen musikalischen Leitung des Kapellmeisters W. Fr. Reuß ihre besten Stützen. Die Verlegung des Orchesterzwischenspiels „Die Fahrt nach Le Havre" zwischen das 3. und 4. Bild hat freilich ihre Nachteile. — Ein besonderes Verdienst er-

warben sich die Städtischen Bühnen mit einer Neueinstudierung von C. M. v. Webers „Abu Hassan", der durch Boieldieus „Kalif von Bagdad" zu einem Opernabend ergänzt wurde. Den Einakter des französischen Meisters hat der Spielleiter Dr. Fritz Schröder nach dem französischen Buch des Saint-Just Daucourt neu übertragen und für die Bühne eingerichtet. Das Ergebnis ist ein entzückendes Operchen mit pointenreichen Dialogen, das Beifall bei offener Szene fand. Trotz der zweifellos höheren musikalischen Werte mußte Webers Jugendoper „Abu Hassan" dagegen in bezug auf theatermäßige Wirkung etwas verblassen. In beiden Werken wurde von Herta Danner, Erna Fahrig, Irmgard Armgart, Walter Ernst und Hermann Kiwan unter Egon Bölsches Leitung geschmackvoll musiziert. Sehr schön waren die Bühnenbilder von Edward Suhr und die von Helmut Hansel einstudierten Tänze. Nicht nur im Hinblick auf den Mangel an komischen Opern dürfte der „Kalif" in dieser Fassung vielen Bühnen sehr gelegen kommen.

Herbert Sielmann.

Leipzig: Etwas verspätet hat Puccinis letzte Oper „Turandot" den Weg zur Leipziger Bühne gefunden. Das Werk, vor dessen Vollendung der Komponist starb und dessen Schluß Franco Alfano nach vorhandenen Skizzen vervollständigt hat (ohne dabei einen merklichen Stilbruch überbrücken zu können), gehört zum Wertvollsten, was uns Puccini hinterlassen hat. Die Welt des Fernen Ostens wird von ihm in sinnlichglühender Melodik, in eigenartig exotischer Rhythmik und Harmonik, in üppigen, schillernden Orchesterfarben eingefangen, und die bunte Mischung von märchenhafter Phantastik, Tragik und oft grotesker Komik gab dem Komponisten überreiche Entfaltungsmöglichkeiten. Der Betätigung des Spielleiters sind hier kaum Grenzen gesetzt. Die Bühneneinrichtung von Wolfram Humperdinck und Max Elten ließ eine Fabelwelt von sinnverwirrender Pracht sichtbar werden, die in Verwendung alter Symbole, des chinesischen Drachens, der Sonne, des Mondes, einem Riesenaufgebot von Märchenfiguren, farbenglitzernden Kostümen, Bilder von kaum gesehener Vielfalt und Schönheit hervorzauberte. Oscar Braun, der die musikalische Leitung in fester, überlegener Hand hatte, ließ allen Glanz und alle charakteristischen Färbungen des Orchesters voll aufleuchten. Gesanglich und darstellerisch hervorragend waren Margarete Kubatzki in der Titelrolle und August Seider als Prinz Kalaf; der rührenden Gestalt der Liu gab Maria Lenz ergreifenden Ausdruck, virtuose Leistungen boten

die drei Mandarinenminister Horand, Fleischer, Reinecke. Die anspruchsvollen Chöre und die kleineren Partien fanden ebenfalls ausgezeichnete Durchführung und verhalfen dem Werk und der Aufführung zu einem durchschlagenden Erfolge.

Wilhelm Jung.

Nürnberg: Der Spielplan der letzten Monate war — wohl infolge der nicht aussetzenden Personalerkrankungen — nicht reich an Ereignissen besonderen Gewichtes. Als einzige Neuheit oder, richtiger gesagt, „Neuausgrabung" erschien Arrigo Boitos „Mephistopheles". Seit seiner deutschen Erstaufführung an der Wiener Hofoper vor genau fünfzig Jahren ist das Werk dieses Dichterkomponisten nur ganz vereinzelt wieder über deutsche Bühnen gegangen. Der Grund liegt nahe: Der Deutsche mißt jede Veroperung des Faustistoffes an der geistigen Tat Goethes und empfindet alle Versuche in dieser Richtung als Verzerrung des größten Meisterwerkes der deutschen Literatur. Dieses Vorurteil dürfte auch der neuerstandene „Mephisto" Boitos kaum gebrochen haben. Für deutsche Begriffe pendelt das Ganze zu sehr zwischen Zauber- und Ausstattungsoper. Der Schaulustige kommt bei dieser Oper gewiß auf seine Rechnung, denn es gibt wohl kaum einen Effekt der modernen Bühnentechnik, der ihm hier vorenthalten bliebe. Die musikalische Gestaltung bewegt sich oft greifbar nahe im Rahmen der traditionellen Palette Gounods und Verdis. Bernhard Conz stellte die Partitur mit dem ihm eigenen Klangsinn und in werkgerechter Ausgewogenheit des Gesanglichen und Orchestralen heraus. Da übt denn die um drei Jahrzehnte jüngere „Verkaufte Braut" Smetanas mit weniger Schminke und Aufputz eine unmittelbarere Wirkung aus als die Teufelskünste des „Mephisto". Man muß sich immer wieder ergötzen an der

paradiesischen Einfalt dieser Meisteroper. Der böhmischen Volksseele ist hier ein Denkmal gesetzt worden, das uns zu allen Zeiten als Zeugnis unverfälschten Volkstums lieb war. Die Inszenierung Franz Luzes bannte mit viel Feinsinn jedes Abgleiten ins oft naheliegende Veristische, der Zauber kindlicher Heiterkeit blieb dem Spiel bis zur letzten Szene erhalten. Die laute Anerkennung, die diese von Bernhard Conz musikalisch betreute Neueinstudierung gefunden hatte, ist in besonderem Maße dem beweglichen, unaufdringlich charakteristischen Spiel und Sang des solistischen Ensembles (Heinz Daniel, Erna Kühl, Olga Wit, Jul. Katona, Heinrich Pflanzl) zu danken. Die Tänze, die zum musikalisch Erquickendsten der Oper gehören, fanden durch Hans Helken eine phantasiebeschwingte Deutung. Eine Neueinstudierung des „Troubadour" war bemerkenswert durch die charaktervolle, unschematische Prägung des orchestralen Details, dem die landläufige Routine, wie diese Aufführung überzeugend erwies, mancherlei schuldig bleibt. Die Besetzung mit den besten Kräften unserer Oper (Wilhelm Schmid-Scherf, Graf Luna; Else Fieberg, Leonore; Carin Carlsson, Azuzena, und Hendrik Drost, Manrico) hob diese Aufführung auch im Solistischen weit über das Gewohnte hinaus. GMD. Alfons Dressel gab ihr die große inspirative musikalische Linie. Aus dem farblosen Einerlei der Operettenaufführungen verdient ein Abend verzeichnet zu werden: „Die ungarische Hochzeit" von Hermecke und Dostal. Endlich einmal wieder eine gesunde und lebensvolle Lösung des vielfach recht einseitig variierten Themas „Operette", abseits von allem Modischen, Revuehaften und unecht Volkstümlichen! Eine der Aufführungen dieses sich als sehr zugkräftig erweisenden Stückes gestaltete sich auch zu einer begeisterten Huldigung für den Oberspielleiter der Operette, Max Brückner, der an diesem Abend sein vierzigjähriges Bühnenjubiläum beging und von den Nürnberger Theaterfreunden mit Recht nicht wenig gefeiert wurde.

Willy Spilling.

Saarbrücken: Das nach Entwürfen von Professor Baumgarten (Berlin) erbaute neue Saarbrücker Theater — ein Geschenk des Führers — wurde am 9. Oktober als „Gautheater Saarpfalz" seiner Bestimmung übergeben. Die Einweihung des Hauses vollzog Reichsminister Dr. Goebbels. Am Nachmittag traf der Führer ein, der der Eröffnungsvorstellung „Der fliegende Holländer" beiwohnte. In langer Vorbereitungsarbeit wurde dieses Frühwerk Wagnerschen Schaffens unter Einsatz bester Kräfte und letzter bühnentechnischer Möglichkeiten, wie sie unser Theater jetzt zu bieten vermag, zu einem außergewöhnlichen Erlebnis. Die szenische Leitung hatte der neuverpflichtete Intendant Bruno von Niessen, die technische Paul Kuhnert und die musikalische GMD. Heinz Bongartz übernommen. Die Entwürfe zu den Bühnenbildern schuf Professor Adolf Mahnke (Dresden). Aus dem Solistenensemble traten die neuverpflichteten Kräfte Egmont Koch als Holländer und Elly Doerrer als Senta durch Darstellung und Stimme besonders hervor. Das hohe Niveau seiner Leistungen verdankte der Chor der erzieherischen Zusammenarbeit von Hans Liebe (Saarbrücken) und Hermann Lüddecke (Berlin). Am Ende der Aufführung stattete das gesamte Personal unseres Theaters durch laute Zurufe von der Bühne aus dem Führer seinen Dank für die neue Wirkungsstätte ab. Seit der Eröffnung ist unser Theater fast immer bis auf den letzten Platz besetzt. — Eine bemerkenswerte Neueinstudierung des „Maskenballs" erschien zu Verdis 125. Geburtstag in szenischer Ausstattung nach Entwürfen von Caspar Neher für das Deutsche Opernhaus Berlin. Elly Doerrer als Amelia übertraf alle Mitwirkenden durch die Gewalt ihres nie versagenden Organs. In jüngster Zeit galt dem zeitgenössischen Schaffen die Erstaufführung der Oper „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries. Der zeitgemäße Stoff, von Borries selbst bearbeitet, schildert den Freiheitskampf eines geknechteten Volkes, dem in Magnus Fahlander der Retter ersteht. Dem heute ungefähr vierzigjährigen Komponisten, der offenbar von Reger kommt, ist die moderne Orchestersprache sehr geläufig. Der mit Spannungen reich geladene Stoff ist erfüllt mit einem erstaunlichen Maß dramatisch wirksamer Ausdrucksmittel. Bruno von Niessen als Spielleiter und Heinz Bongartz als Dirigent schufen mit allen am Werke mitwirkenden Kräften Vorzügliches. Als Titelheld ragte Paul Helm, als Generalgouverneur Barbikow Egmont Koch hervor. In einigem Abstand von diesen standen die beiden Frauengestalten: Else Manrau als Maria und Irmingard Panzer als Anna Christina.

Heinrich Dessauer.

Stuttgart: Auch das neue Spieljahr in der Württembergischen Staatsoper unter Generalintendant Gustav Deharde setzt die Bemühungen um eine Spielplangestaltung fort, die weitesten Kreisen das Erleben einer wertvollen deutschen Opernkunst ermöglichen soll. So wurde Eugen d'Alberts wirkungsvolle, wenn auch oft äußerliche Oper „Tiefland" wieder mit bestem Erfolg beim Publikum in den Spielplan aufgenommen. Die

vollen Kräfte unseres ausgezeichneten Ringensembles beanspruchte die erste diesjährige zyklische Aufführung des Ringes des Nibelungen. Generalmusikdirektor Herbert Albert glückte die klare musikalische Darstellung der einzelnen Dramen wie die Zusammenfassung zum Ganzen des „Ringes". Von den Darstellern sind besonders hervorzuheben der Siegfried Ventur Singers, die Sieglinde Dally Brückls, die Brünnhilde Paula Buchners, der Mime Max Oßwalds, der Alberich Richard Bitteraufs und der Loge Fritz Windgassens.
Reichlich spät kam Hermann Reutters erfolgsichere Oper „Doktor Johannes Faust" in seiner Vaterstadt heraus. Gustav Deharde brachte das Werk in einer liebevoll ausgestatteten und wirkungsvollen Aufführung mit Engelbert Czubok, Richard Bitterauf und Trude Eipperle in den Hauptrollen. Die musikalische Leitung hatte Herbert Albert. Nicht den gleichen dauernden Erfolg hatte Mark Lothars volkstümliche Oper „Schneider Wibbel", die unter Günter Puhlmanns Spielleitung und Otto Winklers musikalischer Leitung ihre Stuttgarter Erstaufführung erlebte.
Von bemerkenswerten Neuinszenierungen sind zu nennen die szenische und musikalische Auffrischung von Mozarts „Zauberflöte", Puccinis „Turandot" und Wagners „Tristan". Die stilvolle Bühnenausstattung der „Zauberflöte" von Prof. Pankok ersetzte Gustav Deharde durch neue, das Märchenhafte besonders betonende Bühnenbilder. Ganz ausgezeichnet kam Puccinis „Turandot" unter der Spielleitung von Günter Puhlmann und der musikalischen Leitung von Staatskapellmeister Alfons Rischner heraus. Groß angelegt waren Axel Bopps Bühnenbilder. Als Vertreter der Hauptrollen sind Ludwig Suthaus, Paula Kapper und Trude Eipperle zu nennen. Gustav Dehardes Neuinszenierung von Wagners „Tristan" gab im Aufbau der Szenen und Akte die strenge und sinnvolle Übereinstimmung mit den Zeichen der Partitur, die von Herbert Albert großzügig und doch mit liebevoller Versenkung in Einzelzüge ausgedeutet wurde. Gesanglich und darstellerisch Außerordentliches leistete Paula Buchner als Isolde. Sehr gut der Tristan Hans Grahls.

Willy Fröhlich.

Konzert

Wilhelm Backhaus spielte an seinem 55. Geburtstage im Beethoven-Saal fünf Beethoven-Sonaten. Der Abend führte von der Pathétique bis zur Sonate op. 111. Es wird schwerlich einen Pianisten geben, der virtuose Technik und vollkommene künstlerische Gestaltung in demselben Grade vereinigt wie Backhaus. Sein Beethoven-Spiel ist Ausdruck einer scharf umrissenen Persönlichkeit und dabei Beethoven in reinster Form.

Stets findet Backhaus bei peinlichster Buchstabentreue den Weg in die hohen Bezirke der Musik, die weit über dem einwandfreien Vortrag von Noten liegen. Die begeisterten Huldigungen waren ein kleiner Dank für den Meister.

Max Fiedler dirigierte einen klassischen Abend mit den Berliner Philharmonikern, der in einer bezwingenden Wiedergabe der Fünften von Beethoven gipfelte. Die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" erfordert ein noch stärkeres Mitgehen des Orchesters. Else C. Kraus spielte das Klavierkonzert in d von J. S. Bach mit unfehlbarer Technik. Namentlich die beiden Ecksätze überzeugten durch den flüssigen und doch keineswegs motorisierten Ablauf. Unter Fiedlers Betreuung gab es beste Übereinstimmung zwischen Solistin und Orchester.

Leopold Reichwein, der sich ebenfalls gerade durch seine Deutungen der klassischen Meisterwerke einen großen Freundeskreis in der Reichshauptstadt geschaffen hat, bewies seine künstlerische Verbundenheit mit den Philharmonikern erneut mit einer gehaltvollen Wiedergabe der Pastoralsinfonie und der großen Leonoren-Ouvertüre. In vorbildlicher Weise fand er den Ausgleich zwischen dem Orchester und der Solistin, der finnischen Pianistin Marete Söderhjelm, die sich erstmalig vorstellte und bei dem Beethoven-Konzert in G mit einer reifen Leistung überraschte. Der Vortrag ließ die perlende Technik erkennen und die gesunde, empfindsame Art, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen.

Hans Priegnitz spielte im Bechstein-Saal nach der letzten Beethoven-Sonate Robert Schumanns große Sonate in g. Die farbige Schattierung des Anschlags kommt ihm hier gut zustatten. Sein Spiel

besitzt in zunehmendem Grade eigenes Profil, obwohl man bei Schumann ein zu starres Festhalten an der rhythmischen Bewegung nicht übersehen kann, das dem Romantiker eine werkfremde Motorik unterstellt. Das leidenschaftliche Empfinden des Künstlers wird darüber sicher bald hinauskommen.

Romuald Wikarski hat drei Schubert-Abende im Meistersaal durchgeführt, die ihn als einen Pianisten auswiesen, der Schubert nicht nur mit bester Technik, sondern mit dem Herzen gerecht wird. Die großen Sonaten gaben Wikarski vielfältige Gelegenheit, sowohl sein ausgeprägtes Klangempfinden zu zeigen als auch seine Fähigkeit zur Gestaltung großer Formen.

Herbert Gerigk.

Sudetendeutsches Kulturorchester. — Zum zweiten Male war innerhalb kurzer Zeit ein sudetendeutsches Kulturorchester in Berlin zu Gaste: das neugegründete Sudetendeutsche Philharmonische Orchester, das aus dem Stamm des Orchesters des Deutschen Landestheaters in Prag hervorgegangen ist und jetzt seinen Sitz in Reichenberg hat. Daß es einen geschlossenen Klangkörper bildet, bewies der Abend in der Berliner Philharmonie. Ein Programm, das mit einem Händelschen Concerto grosso begann und das über Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" und Regers „Ballettsuite" zu Beethovens „Eroica" führte, gab den sudetendeutschen Musikern und ihrem sicher gestaltenden Dirigenten Klaus Nettstraeter Gelegenheit zu einem im Klang und in der musikalischen Formung einheitlichen und überzeugenden Musizieren.

Gewandhausorchester. — Auch das Leipziger Gewandhausorchester wurde bei seinem neuen Berliner Gastspiel mit Herzlichkeit begrüßt. Das Programm war diesmal auf wirkungsvolle Gegensätzlichkeit abgestimmt. Nach dem rauschenden Instrumentalfurioso von Berlioz' Ouvertüre „Benvenuto Cellini" wurde Schuberts große C-dur-Sinfonie das Hauptwerk des Abends, das Hermann Abendroth und seine Musiker in ebenso kraftvoller wie tonlich fein ausgeglichener Wiedergabe aufführten. Solistin war Jenny Deuber, die ihr bravourös-schwungvolles und tonlich freizügiges Spiel mit Nachdruck für das Violinkonzert von Brahms einsetzte.

Victor de Sabata. — Zu einem Abend glanzvoller Orchesterkunst gestaltete sich das Philharmonische Konzert mit Victor de Sabata, dessen Persönlichkeit und Kunst in Berlin schon längst zu einem festen Begriff geworden sind und höchste Erwartungen wecken. Auch dieser Abend wurde durch die vitale und zwingende Persönlichkeit des Dirigenten, dem das Orchester mit äußerstem Einsatz folgte, ein musikalisches Erlebnis von nachhaltiger Wirkung heraufbeschworen. Daß Sabata sich gerade an einem deutschen Meisterwerk, der Vierten Sinfonie von Brahms, erprobte, gab dem Abend besonderen Reiz. Trotz aller südlichen Temperamentausbrüche erschien die Wiedergabe ins Geistige überhöht durch die Gestaltungskraft Sabatas, der mit der letzten Konsequenz und Unerbittlichkeit einer seltenen musikalischen Verstandesschärfe das Partiturbild formte. Wie er bei Brahms und dann weiter bei „Tod und Verklärung" von Richard Strauß, ferner der mit allen Künsten einer schillernden Orchestersprache verbrämten Klangspielerei von Mario Pilati „Preludio, Aria e Tarantella" sowie zum Abschluß dem ungarischen Marsch aus Berlioz' „Fausts Verdammnis" die Musik sichtbar und plastisch machte, das hat in dieser mimisch und tänzerisch aufgelockerten Art des Dirigierens nicht seinesgleichen.

Im 8. Philharmonischen Konzert brachte Eugen Jochum die „Saga" von Jean Sibelius zur Aufführung. Die Kraft der musikalischen Inspiration und dazu die Gabe, Naturstimmungen seines Landes in Töne zu bannen, zeichnet auch dieses Frühwerk des finnischen Meisters aus. Jochum ließ diese Musik aus ihren impressionistischen Anfängen heraus immer deutlicher und plastischer Gestalt gewinnen, und das Orchester entfaltete im schwebenden Streicherklang und in der Dynamik der Bläserakzente eine Spielkultur, die sich bei Beethovens „Fünfter Sinfonie" zu einem begeisternden Eindruck steigerte. Conrad Hansen spielte zwischen beiden Werken das B-dur-Klavierkonzert mit farbigem und doch plastisch klarem Anschlag.

Konzert Deutsches Opernhaus. — In den beliebten Sinfoniekonzerten des Deutschen Opernhauses setzte Arthur Rother einen rauschenden Akkord des Klanges und der Farbe an den Anfang: Respighis „Pini di Roma", die er an der Spitze seines glänzend disziplinierten Orchesters zu einem musikalischen Stimmungsbild von eindringlichem Reiz der Instrumentalwirkung ausgestaltete. Mit Beethovens „Siebenter Sinfonie" erhielt der Abend seinen sinfonischen Höhepunkt, nachdem Georg Kulenkampff dem Violinkonzert von Dvořák alle erforderliche geigerische Brillanz, aber ebenso den beseelten Kantilenenton gegeben hatte, der namentlich die volksliedhafte Melodik des zweiten Satzes bestimmt.

Bruno Kittel mit seinem Chor und das Philharmonische Orchester führten am Heldengedenk-

tag die Chorkantate „Der ewige Ruf" von Arno Rentsch zum ersten Male auf. Das Werk zeichnet sich durch einen Monumentalstil aus, dessen gemeißelte musikalische Sprache vom ersten Augenblick an auf stärkste Entfaltung dramatischer und deklamatorischer Wirkungen bedacht ist und die Möglichkeiten des symbolischen Textes von Kurt Eggers mit einer starken musikalischen Kraftentfaltung ausnutzt. Einige Hugo-Wolf-Chöre leiteten zu Bruckners „Tedeum" über, das Kittel mit einer kraftgeballten und schwungvollen Wiedergabe erstehen ließ, mit bestem Gelingen von Friedrich Rausch an der Orgel und dem bewährten Vokalquartett Tilla Briem, Hildegard Hennecke, Heinz Marten und Fred Drissen unterstützt.

Fachschaft Komponisten. — Auf einem der von der Fachschaft Komponisten im Haus der Presse veranstalteten Abende setzte sich das rühmlich bekannte Frankfurter Lenzewski-Quartett für zeitgenössische Werke ein, die bei aller persönlichen Verschiedenheit in der bewußten Anknüpfung an die musikalische Überlieferung den gemeinsamen Nenner haben. Das gilt sowohl für das durch eine bemerkenswerte Ausgewogenheit des klanglichen und thematischen Gefüges gekennzeichneten a-moll-Streichquartett von Paul Juon wie für das durch romantische Farbwirkungen reizvolle Klavierquartett des Wiener Komponisten Egon Kornauth, der seinem Werk als Interpret am Flügel die authentische Prägung gab. Die musikalische Lyrik war durch Lieder von Ludwig Roselius vertreten, der Gedichte von Manfred Hausmann durch eine melodisch-deklamatorisch und harmonisch komplizierte Musik eine effektbetonte Steigerung gab. Hannah Klein setzte sich mit hellem Sopran, vom Komponisten begleitet, für die Werke ein.

Stunde der Musik. — In der „Stunde der Musik" zeigte der Pianist Albert Hofmann an der h-moll-Sonate von Liszt eine beachtliche Brillanz, aber ebenso ein erfolgreiches Bemühen um die Herausarbeitung der romantisch-poetischen Reize des Werkes. Tilla Briem, die Egon Siegmund begleitete, wurde Schubert und Hugo Wolf mit stimmlicher Wärme und feiner künstlerischer Einfühlung gerecht. An Dvořáks melodiegesegnetem F-dur-Streichquartett bewährte das Fehse-Quartett seinen Ruf als klanglich und geistig gestaltende Spielgemeinschaft.

In derselben Veranstaltungsreihe, die in Kürze für dieses Jahr zu Ende geht, lernte man in Hans-Joachim Blank einen ungewöhnlich begabten Nachwuchsgeiger kennen. Er spielte die

e-moll-Sonate für Soloviolíne von Reger klar und sauber in Griff und Ton, zügig, straff und mit einer natürlichen musikalischen Ausdruckskraft, die für die Zukunft Verheißung weckt. Die Sopranistin Henriette Klink-Schneider gefiel in bekannten Schubert- und Brahms-Liedern durch einen schlanken, doch ergiebigen Sopran. Eduard Erdmanns große und tief angelegte Klavierkunst schuf mit der fis-moll-Sonate von Brahms wieder stärkste Eindrücke.

In den „Konzerten junger Künstler" zeigte der Pianist Helmut Roloff an der h-moll-Sonate von Liszt eine fundierte Technik und ein noch ungestümes, aber doch schon zu bestimmter künstlerischer Formung strebendes Temperament. In zwei Bach-Arien mit obligater Flöte hörte man neben dem mit erfreulich klarer Tongebung spielenden Hans Ulrich Niggemann die Sängerin Magda Haderthauer, deren Sopran noch fleißiger Weiterentwicklung bedarf. — Eine sehr ansprechende Leistung gab die junge Geigerin Nora Ehlert, die unter anderem Corellis „La follia" grundmusikalisch in der Auffassung und mit schönem, großem und warmem Ton spielte. An Regers „Telemanns-Variationen" zeigte Eva-Maria Kaiser einen kraftvoll-herzhaften Anschlag und eine wohlgeschulte Geläufigkeit, die jedoch noch klangliche Ausfeilung und technische Vervollkommnung braucht. Gerhard Puchelt bestätigte erneut seinen Ruf als guter Begleiter.

Gertrud Walker. — Einen Überblick über die Hauptmeister des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert — Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf — vermittelte ihren Hörern die Altistin Gertrud Walker, deren Organ sowohl die Töne zarterer Lyrik als auch dramatische Akzente hergibt. Als geschickter Begleiter war Heinrich Göldner am Werke.

Georg A. Walter. — Ein Schubert-Goethe-Abend zeigte die feine musikalische Übereinstimmung der Familie Georg A. Walter. Der bekannte Oratorientenor erwies sich auch als Liedgestalter von Rang. Seine Tochter, Lisa Walter, sang in den Spuren des Vaters die Mignon-Gesänge und andere Schubert-Lieder mit frischem, kultiviertem Sopran und wohltuendem Ausgleich von Wort und Tongestaltung.

Elisabeth Höngens Liederabend war in hohem Maße eine künstlerische Erfüllung. Diese Künstlerin, die über einen beneidenswert schönen, gro-

ßen und technisch sicher beherrschten Mezzo-Alt verfügt, meistert als Opernsängerin den Bereich der Liedkunst in bewundernswerter Weise. Ihr Vortrag zwingt den Hörer zu innerer Anteilnahme. Aus dem reichen Programm sei als Beispiel eines vollendeten Ausgleichs von edler Gesangslinie und beseelter Vortragskunst nur Schumanns „Frauenliebe und -leben" hervorgehoben. Michael Raucheisen begleitete mit gewohnter Meisterschaft.

Ludmilla Schirmer, eine Altistin, ist als geschmackvolle Liedersängerin bekannt. Ihr Programm war durch die Erstaufführung einiger Lieder aus dem „Blumenstrauß" nach Weinheber-Gedichten von Rüggeberg bemerkenswert. Das mit pfleglicher Stimmkultur behandelte Organ wurde mit schlichtem und verhaltenem Vortrag außerdem für eine Cherubini-Arie und bekannte Schubert-, Schumann- und Brahms-Lieder eingesetzt. Der einfühlsame Begleiter war Fritz Brückner-Rüggeberg.

Gjurgja von Halper-Leppée. — Zu den Vorzügen der jugoslawischen Sopranistin Gjurgja von Halper-Leppée gehören eine spürbare innere Anteilnahme und ein lebendiger Gestaltungswille, den sie neben deutschen und italienischen Belkanto-Arien in neuen jugoslawischen Kunstliedern und in alten und neuen Volksliedern zur Geltung brachte. Die Durchschlagskraft dieses hellen Bühnensoprans verfehlte ihre Wirkung nicht, aber auch die zarteren Töne der Liedlyrik kamen erfolgreich zur Geltung. Um die Begleitung machte sich Fritz Kieselbach verdient.

Hermann Hoppe. — Von den zahlreichen Klavierabenden sei ein Konzert von Hermann Hoppe nachgetragen, der einige an Romantik und Impressionismus, nicht zuletzt aber auch an nordischen Vorbildern orientierte, mit gutem Sinn für pianistische Wirkungen gearbeitete Klavierstücke des Stockholmer Komponisten Erland von Koch uraufführte. Das sachlich-präzise, vor allem auf plastische Herausarbeitung der Linien bedachte Klavierspiel Hoppes kam auch bei Beethoven, Brahms und Dohnanyi erfolgreich zur Entfaltung.

Rolf Knieper, der mit Werken von Brahms, Schumann und Copin überwiegend der Romantik huldigte, zeigte sich als ein Pianist, der eine großlinige Werkanlage mit echter Klavierpoesie zu verbinden weiß.

Hermann Pollack ließ in einem weitgespannten Programm eine reife Technik erkennen und ein auf betonte Hervorhebung der Konturen, weniger auf stufenreiche Dynamik bedachtes Spiel. Bach, Beethoven, Brahms und Chopin bildeten das Programm.

Bei **Irmgard Weiß**, der Heidelberger Pianistin, stellte man einen ausgeprägten Sinn für farbigen Anschlag und leidenschaftliche Hingabe an das Werk fest. Chopin, Ravel, Debussy und Reger boten mancherlei Ansatzpunkte für eine musikalische Gestaltung, die bei einer technisch und geistig strafferen Durchformung noch eindrucksvoller zur Geltung kommen würde.

Helmut Knoll verzichtet demgegenüber zugunsten einer scharf gemeißelten Plastik der Tongebung weitgehend auf eine stufenreiche Dynamik, wie sein gehaltvolles Chopin-Programm zum Geburtstag des polnischen Meisters bewies.

Joachim Seyer-Stephan. — Walter Niemann, Heinz Tiessen, Paul Höffer, Wilhelm Forck (Uraufführung der „Kleinen Suite") und Armin Knab waren die zeitgenössischen Komponisten, für die sich Joachim Seyer-Stephan auf einem „Modernen Klavierabend" einsetzte. Die Werke selbst, von denen die meisten noch stark der Klangwelt der Nachromantik verhaftet sind, und das hingebungsvolle, gekonnte Spiel ihres Interpreten fanden dankbare Zustimmung.

Ivan Noc. — In der Reihe der verdienstvollen internationalen Austauschkonzerte der Singakademie fesselte der jugoslawische Pianist Ivan Noc durch technisches Können wie durch die gesunde Art seines Musizierens. In seiner eigenen Konzertbearbeitung von zwei Bachschen Orgelwerken, dem a-moll-Konzert und der c-moll-Fuge, zeigte er sich als ein sicher und straff formender Beherrscher der Tasten, um dann bei Chopin, Liszt und den Balkanischen Tänzen von Tajcevic dieses Bild durch Klangsinn und eine beachtliche Anschlagkultur vorteilhaft zu ergänzen.

Anne Conk, die bekannte Weimarer Sopranistin, die sich auch durch ihr Eintreten für zeitgenössische Liedkunst einen Namen gemacht hat, sang ein Programm mit Werken von Schubert bis Pfitzner, das auch bisher unbekannte Lieder des Wiener Komponisten Ernst Ludwig Uray enthielt. Mit ihrer schönen, namentlich im Piano leicht ansprechenden Höhe und ihrer reifen Vortragskunst, die den verschiedenen Bezirken der Liedlyrik ausdrucksvoll gerecht wird, wußte die von Waldemar von Vultée begleitete Künstlerin ihre Hörer zu fesseln.

Hermann Killer.

Landesorchester. — Das 5. Sinfoniekonzert des Landesorchesters Berlin in der Hochschule für Musik zeigte erneut den künstlerischen Aufstieg dieses Orchesters unter der Leitung seines vortrefflichen Dirigenten Fritz Zaun, der jetzt nach seinem Abschied von der Kölner Oper endgültig die Leitung des Landesorchesters übernommen hat. Im Klang und in der formalen Gestaltung

kam das a-moll-Konzert für Orgel und Orchester von M. E. Bossi gut heraus, ein auf theatralische Wirkung eingestelltes Werk. Alfred Sittard meisterte die Solopartie und traf vor allem in der Registrierung das Charakteristische dieses Werkes. Fritz Zaun ließ das Orchester in rauschender Klangfarbe, rhythmisch straff gebändigt, aufblühen. Außerordentlich dramatisch gestaltete er die Faust-Sinfonie von Liszt. Es wirkten mit der Tenor Heinz Marten und die Berliner Liedertafel.

Berliner Tonkünstlerorchester. — Zeitgenössische Orchestermusik vermittelte Herbert Pöche, der sich als strebsamer und zuverlässiger Dirigent auswies, in einem Konzert mit dem Berliner Tonkünstlerorchester im Bach-Saal. Oskar Geiers Konzert für Violine und Orchester E-dur, klangschwelgend, effektvoll instrumentiert und mit geschickter Hand geschrieben, besitzt ein breit ausladendes gesangvolles Largo zwischen zwei leidenschaftlich bewegten und rhythmischen straffen Ecksätzen. Der Geiger Hans Dünschede spielte die anspruchsvolle Solopartie mit brillanter Technik und silberhellem Ton. Zwei frische und melodisch reizvolle Orchesterlieder von Hermann Henrich, ein in dumpfen Klangmalereien dahinbrodelndes Orchesterlied von Gerhart von Westermann und schließlich die Rokokominiaturen von Erich Anders vervollständigten den Programmteil mit neuer Musik. Das Berliner Tonkünstlerorchester hielt sich tapfer. Erna Westenberger sang mit dunkler und tragender Altstimme.

Zeitgenössische Musik bekam man in einer Veranstaltung im Meistersaal zu hören. Drei Komponisten vom Mittelrhein, Hans Fleischer, Ottmar Schreiber und Johanna Senfter, stellten sich mit Liedern und gewichtiger Kammermusik vor. Schreibers weitschweifende, lockere und ungebundene Polyphonie zeigt eine Fülle von Einfällen melodischer und rhythmischer Art, die weniger in den vier Altliedern als in dem Duo für Geige und Bratsche zur freien Entfaltung kommen. Fleischer besitzt eine schreibgewandte Hand. Seine Sonate für Bratsche und Klavier ist sehr sauber gearbeitet. Auch Johanna Senfter beherrscht das technische Rüstzeug des Komponisten. Neben den Komponisten am Klavier sorgten sich Milly Berber (Violine), Margret Langen (Alt), Emil Seiler (Bratsche) und Else Fleischer-Matthieu um eine sorgfältige Wiedergabe.

Gemeinschaft junger Musiker. — Zeitgenössische Komponisten sind am Werk, um dem fühlbaren Mangel an Cellomusik etwas abzuhelfen. So hörte man in der 5. Veranstaltung der Gemeinschaft junger Musiker im Haus der Deutschen Presse

verschiedene interessante und wertvolle Erst- und Uraufführungen für Cello und Klavier. Eine Sonate von Carl Spannagel leitete den Abend ein. Das fesselnde Werk zeichnete sich durch einprägsame Thematik aus. Dem Cello und dem Klavier sind aufs wirkungsvollste die Möglichkeiten freier Klangentfaltung gegeben. Aus Hans Brehmes brillantem Rondo blickt tilleulenspiegelhaft eine Schalksnatur. Leidenschaftlich gestaltet ist die Sonate von Walter Jentsch. Die Einleitung ist großzügig gehalten, der zweite Satz weist spielfreudige Elemente auf, und der Schlußsatz gipfelt in einem fast hemmungslosen Ausbruch. Mit vollkommener Meisterschaft setzten sich Conrad Hansen (Klavier) und Arthur Troester für alle drei Werke ein.

Dresdner Kapellknaben. — Unwahrscheinlich hell und zart ist der Chorklang der Dresdner Kapellknaben, die unter der Leitung ihres Chorleiters Joseph Wagner in der Singakademie ihr erstes Konzert absolvierten. Dieser Knabenchor, wohl einer der kleinsten Deutschlands, zählt er doch noch nicht 20 Köpfe, entzückte durch die Musikalität seiner Darstellung, durch die vielfältige Abtönung der Stimmgruppen und die exakt saubere Ausführung auch des kleinsten Motivs. Mit restloser Hingabe folgten alle kleinen Sänger den Anleitungen ihres vortrefflichen Chorleiters, der sich an diesem Abend auch als der Verfasser eines recht effektvollen „Benediktus" vorstellte. Maria Storm-Dunik (Klavier) und Bruno Knauer (Violine), die instrumentalen Erzieher der Kapellknaben, spielten mit geschliffener Technik und zart im Ausdruck u. a. Mozarts B-dur-Sonate.

Händels „Messias" erklang in vorbildlicher Ausführung in Originalbesetzung mit verschiedenen Kürzungen und in neuer Textfassung. Abgestuft und klanglich ausgefeilt waren die Darbietungen des Oratorienvereins, zu dem die ausgezeichneten Leistungen des Solistenquartetts, des mitwirkenden Landesorchesters und der Instrumentalsolisten hinzukamen. Johannes Stehmann, der verdienstvolle Leiter des Oratorienvereins, hielt Chor, Instrumente und Solisten straff zusammen und gab darüber hinaus ein packendes und charakteristisches Bild dieses gigantischen Werkes. Die Aufführung ließ eine Leistungssteigerung des Oratorienvereins erkennen.

Das Klaviertrio Rolf Knieper (Klavier), Günter Gugel (Violine) und Hermann Moscicki begeisterte

im Bechstein-Saal die wenigen, aber stark interessierten Zuhörer. Jeder der drei jungen Künstler kennt sein Instrument und beherrscht es aufs beste. Darüber hinaus zeichnet sich ihr Musizieren durch ein ausgeglichenes und fein abgetöntes Zusammenspiel aus. Trios von Beethoven, Mozart und Schumann standen auf dem Programm. Das Klaviertrio Rolf Knieper zeigte eine erfreuliche Reife.

Das Fehse-Quartett, das sich zu einer der ersten Quartettvereinigungen Deutschlands hinaufgearbeitet hat, veranstaltete in der Singakademie ein Konzert unter Mitwirkung von Rudolph Schmidt (Klavier) und Hermann Schumacher (Baß). Die vollendete Darstellungskunst dieser prächtigen Musikanten kam gleich einleitend im Jagdquartett von Mozart zur Entfaltung. Beethovens leidenschaftlich dargestelltes Streichquartett op. 59 Nr. 2 und abschließend Schuberts „Forellen-Quintett", in dem sich die mitwirkenden Künstler aufs sorgfältigste einordneten, gaben dem Fehse-Quartett immer wieder aufs neue Gelegenheit, meisterliches Können zu zeigen.

Das Breronel-Quartett, Mitglieder des Deutschen Opernhaus-Orchesters und als eine ausgezeichnete Kammermusikgemeinschaft bekannt, wies sich in seinem Konzert in der Singakademie erneut als eine wirkliche Könnerschar aus. Unglaublich zart und beschwingt, klanglich immer wieder in den feinsten Nuancen schwelgend, spielte es Ravels Streichquartett in F. Vorher hörte man Haydns frisches Lerchenquartett in einer vorbildlichen und stilistisch sauberen Darstellung. Eine Erstaufführung, drei Stücke von Hans Kameier, in denen konstruktive und rhythmische Elemente vorherrschen, und abschließend Schuberts Streichquartett d-moll vervollständigten das interessante Programm.

Wassil Tschernaev. — Der Violinabend des bulgarischen Geigers Wassil Tschernaev im Bechstein-Saal ließ die geigerische Begabung dieses jungen bulgarischen Künstlers erkennen. Neben seiner brillanten Technik, die mühelos die schwersten Aufgaben bewältigt, wie sie etwa im Paganini-Konzert D-dur zu finden sind, entzückte vor allem sein weicher, schwelgerischer Geigenton. Zurückhaltend, aber in sorgfältiger Anpassung begleitete die Pianistin Nedelka Yantschenkov.

Hanna Endendijk, eine junge Geigerin, die im Meistersaal konzertierte, verfügt über einen großen, klangmodulationsfähigen Ton. Ihr kräftiger Bogenstrich und eine temperamentvolle Darstellung charakterisieren ihr Spiel. Händels D-dur-Sonate spielte sie, von einigen Überhastungen abgesehen, ebenso wie Tartinis technisch anspruchsvolle g-moll-Sonate zuverlässig und mit lebendiger Darstellungskraft. Besonders glanzvoll, geradezu bestrickend im Ton, gestaltete sie abschließend das Violinkonzert E-dur von Vieuxtemps. W. von Dultée war ihr ein zuverlässiger Partner am Klavier.

Elisabeth Ohms, eine Sängerin mit geradezu leidenschaftlichem Gestaltungswillen, gab einen Liederabend im Beethoven-Saal, der meist selten gesungene Lieder von Schubert, Debussy und Mussorgsky auf dem Programm stehen hatte. Ob Schubert oder Debussy, überall faszinierte ihre lebendige und dabei musikalisch auf das sorgfältigste ausgearbeitete Darstellung. Michael Raucheisen begleitete mit klanglicher Delikatesse in vorbildlicher Anpassung.

Hans Heinz Wähnelt, im Besitz eines schön klingenden und gut ausgebildeten Baritons, zeichnete sich in seinem Lieder- und Arienabend in der Singakademie als kultivierter Sänger aus. Vorzüglich die Tiefe und die Mittellage seiner Stimme sprechen gut an, während der Höhe noch ein sicherer Ansatz fehlt. Richard Billeb paßte sich aufs sorgfältigste dem Sänger an.

Ewald Kaldeweier. — Besonderes Können in bezug auf Vortrag und gesangliche Ausarbeitung verlangt Schuberts Liederzyklus „Die Winterreise" vom Sänger. Ewald Kaldeweier, der in der Singakademie dieses musikalische Glaubensbekenntnis des Meisters einer mitgehenden Zuhörerschar vortrug, entsprach in jeder Beziehung den höchsten Anforderungen. Sein ausdrucksvoller, in allen Lagen ausgeglichener Bariton gefiel ebenso wie seine poetische, in dramatischen Aufschwüngen gipfelnde Darstellungskunst. Carlota Krause brachte in feinster kammermusikalischer Zusammenarbeit mit dem Sänger die Schönheiten der Klavierstimme zur wirkungsvollen Entfaltung.

Friedrich Wührer. — Auch der dritte Beethoven-Abend Friedrich Wührers in der Singakademie zeigte die besondere Eignung dieses bekannten und geschätzten Pianisten für die erhabene und gewaltige Tonwelt Beethovens. Sein Spiel verliert auch in den leidenschaftlichsten Aufschwüngen nichts an Klarheit. Die schwebende Leichtigkeit seines Anschlages wurde etwa im Prestosatz der D-dur-Sonate op. 10 besonders deutlich sichtbar.

Hans Erich Riebensahm. — Zu den zahlreichen Veranstaltern von Beethoven-Abenden gesellte sich nunmehr auch der als Beethoven-Spieler schon rühmlichst bekannte Hans Erich Riebensahm,

der neben Sonaten auch einmal die zwar nicht so dramatischen, aber reizenden und abwechslungsreichen Bagatellen op. 119 zum Vortrag brachte. Riebensahms spielsichere Musikalität und blitzsaubere Technik feierten an diesem Abend Triumphe.

Hans Bork, von den Berlinern als charakteristisch gestaltender Pianist geschätzt, hatte auf das Programm seines Klavierabends eine Beethoven-Sonate gesetzt, die nach anfänglich unruhiger Gestaltung durch eine beschwingte und lebendige Wiedergabe entzückte. Die Schönheit seines Anschlages kam besonders eindringlich in den drei Klavierstücken von Schubert (aus dem Nachlaß) zur Entfaltung.

Otto Stöterau, ein Hamburger Pianist, der schon seit Jahren erfolgreich im In- und Auslande konzertiert, veranstaltete erstmalig in Berlin, und zwar im Bechstein-Saal, einen Klavierabend. Sein temperamentvolles Spiel, seine kraftvolle und dabei charakteristische Darstellungskunst sowie schließlich sein fein abgetönter Anschlag kamen in klassischer, romantischer und neuer Musik zur vollen Entfaltung. Mit besonderer Hingabe und zielbewußtem Gestaltungswillen setzte er sich für Variationen über ein eigenes Thema von Ernst Kunsemüller ein. Dieses tiefempfundene, inhaltlich reiche und dabei recht wirkungsvoll gearbeitete Werk des 1918 an einer schweren Kriegsverwundung gestorbenen Komponisten hinterließ einen besonders nachhaltigen und starken Eindruck.

Renzo Silvestri. — Mit dramatischer Wucht und dabei mit einer prachtvollen Klarheit der Gestaltung spielte Renzo Silvestri aus Rom, eine prägnante Pianistenerscheinung, Beethovens „Appassionata". Klanglich wunderbar ausgeglichen gestaltete er den langsamen Satz. Feinstes stilistisches Empfinden offenbarte er in alter, romantischer und impressionistischer Musik. Schade, daß auf seinem Programm die italienische Musik so wenig vertreten war.

Rudolf Fischer. — Beethoven-Sonaten nahmen auch in dem Klavierabend des jungen draufgängerischen Pianisten Rudolf Fischer einen breiten Raum ein. Nicht ganz gleichwertig war die Wiedergabe der einzelnen Sonatensätze, aber immerhin fesselte die musikalische Ausarbeitung. Auch in Klavierstücken von Schubert und Chopin wurde die Begabung Rudolf Fischers sichtbar.

Herbert Dobiey, ein junger Pianist, der im Beethoven-Saal konzertierte, besitzt Talent, aber es ist noch manches unfertig in seinem Spiel. Besonders Pedaltechnik und Akkordspiel sind noch nicht ausgereift. Recht eigenwillig sind seine Tempi.

Karl Schiedek hatte auf das Programm seines Orgelabends im Bach-Saal einige zeitgenössische Kompositionen gesetzt, darunter eine eigene Uraufführung: „Improvisationen für Orgel", die diesen ausgezeichneten Orgelspieler auch als einfallsreichen und geschickten Komponisten erkennen ließen. Neben zwei gefälligen und klangfreudigen Werken von J. Ahrens stand Max Regers gewaltige fis-moll-Sonate, deren erhebliche Schwierigkeiten Karl Schiedek mit vollendeter Technik meisterte.

Berliner Lehrer-Gesangverein. — Ausschließlich zeitgenössische Tonsetzer beherrschten das Programm eines Chorkonzertes des Berliner Lehrer-Gesangvereins in der Philharmonie. Als recht wirkungsvoll erwies sich der Satz der bekannten Volksweise „Was blasen die Trompeten" für Männerchor und Trompete von Fritz Binder. Unterhaltsame und unbeschwerte Chormusik vermittelten die drei heiteren Männerchöre Camillo Hildebrands und die Serenade von J. Haas. Der Berliner Lehrer-Gesangverein zeigte sich von der besten Seite. Mit straffer Hand hielt Karl Schmidt den Chor zusammen. Saubere Technik zeugte von fleißiger und zielbewußter Arbeit in den Proben.

Staats- und Domchor. — Zu den Musikereignissen Berlins gehört alljährlich die jetzt schon traditionelle Aufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach durch den Staats- und Domchor unter Leitung seines Direktors Alfred Sittard im Dom. Die außerordentlichen Leistungen dieses Chores sind so bekannt, daß sich eine eingehende Besprechung dieser Veranstaltung erübrigt. Besonders sei auf die hervorragenden Leistungen der mitwirkenden Solisten hingewiesen, die neben dem Chor und dem mitwirkenden Landesorchester „zu rechten Kündern des Bachschen Vermächtnisses an verantwortungsvoller Stätte wurden". Die Gesangssolisten waren Marta Schilling (Sopran), Lore Fischer (Alt), Karl Erb (Tenor), Karl Oskar Dittmer (Baß) und H. F. Meyer (Baß).

Gerhard Schultze.

Berliner Probstei. — Von den regelmäßigen Kirchenkonzerten, die die Probstei zu Berlin durchführt, brachte das dritte Orgelkonzert in der St.-Marien-Kirche Werke von Max Reger. Der Organist Hans Georg Görner eröffnete die Spielfolge mit der Introduktion und Passacaglia in d-moll und ging dann über zu den Kleinformen einer Romanze und eines Intermezzos. Im Mit-

telpunkt der Vortragsreihe stand die große Fantasie und Fuge über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Das Intermezzo und Pastorale aus op. 59 leiteten dann über zu dem gewaltigen, bekenntnishaften Werk der Fantasie und Fuge über B A C H.

Thelma Reiß, eine englische Cellistin, gab im Beethoven-Saal einen Konzertabend. Es war eine feine Spielfolge mit ausgewählten Kostbarkeiten, mit denen die sehr sympathische Künstlerin uns aufwartete. Der große, blühende Ton, die sichere Bogenführung und die erstaunliche Geläufigkeit gaben ihrer Darstellung das charakteristische Gepräge. Am Flügel begleitete bemerkenswert sicher und mit schöner Anpassung der Pianist Willi Hammer aus Hamburg.

Zeitgenössische Musik. — Der zweite zeitgenössische Abend der Berliner Konzertgemeinde im Bach-Saal brachte Chorhymnen „Aus deutschen Gauen" von Friedrich Welter, „Columbus" von Hans Pfitzner und sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale von Kurt Thomas, ausgeführt vom Kammerchor Waldo Favre. Der Kammerchor ließ den Werken eine musikalisch schöne und ausdrucksmäßig reife Darstellung angedeihen. Arthur Troester (Cello) und Conrad Hansen (Klavier) spielten die fis-moll-Sonate von Hans Pfitzner in wunderbarer Geschlossenheit und gegenwartsnahem Gestaltungswillen. Philipp Jarnach, der selbst seine Sarabande und zwei Humoresken spielte, erwies sich als Komponist einer hochentwickelten Klavierkunst.

Rudolf Sonner.

M.-Gladbach: Als Nachfolger des nach vierzigjähriger Tätigkeit in den Ruhestand tretenden Hans Gelbke wurde Heinz Anraths, bisher Musikdirektor in Oberhausen, als städtischer Musikdirektor auf fünf Jahre verpflichtet, nachdem er eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" mit vorbildlichem Stilgefühl herausgebracht hatte. Der Städtische Gesangverein Cäcilia überraschte mit einer Stimmkultur und -fülle, die für die gründliche und erfolgreiche Probenarbeit Anraths zeugte. Wo sich die Chöre singspielhaft ausbreiten, besaßen sie volksliedhafte Leichtigkeit, um sich dann in dem Pathos der Ecksätze zum Finale hin zu einer an Händelsche Monumentalität gemahnenden Größe zu steigern. Vorbildlich war auch die orchestrale Durcharbeitung des Werkes mit den zwischen Idylle und dramatischer Realistik kontrastvoll gegeneinander abgesetzten Zwischenspielen. Der volltönende Baß Philipp Göpelts war dem mehr evangelistenmäßig eingesetzten Tenor Heinz Martens und dem Sopran Marianne Bruggers an gestaltender Ausdruckskraft überlegen.

Friedrich W. Herzog.

* Zeitgeschichte *

Hans Ludwig Kormann

Zum 50. Geburtstag am 2. April

Von Erich Roeder

Hans Ludwig Kormann, der nunmehr Fünfzigjährige, zählt zu den nationalsozialistischen Künstlern, die sich Stellung und Ruf schwer erkämpfen mußten. Erst neuerdings liest man seinen Namen öfter, im Funkprogramm sogar regelmäßig. Hier hat hauptsächlich seine Unterhaltungsmusik, die eine glückliche Verbindung mit der Kunstmusik einging, die rechte Wertschätzung gefunden. Seine sinnfälligen Orchesterstücke „Kinderspiele", „Groteske" und „Verklungene Tage" sind auf Schallplatten gespielt. Sein brillanter „Zardas" ist Repertoirestück geworden. Nunmehr beginnen auch seine Suiten sich durchzusetzen, besonders die für Streichorchester, die im Klang oft überraschen. Schließlich hat Kormann inzwischen auch als Schriftsteller und Kämpfer für Sauberkeit auf dem umstrittenen Gebiet der Unterhaltungsmusik starke Beachtung gefunden.

Er selbst ist ein Sohn der Musikstadt Leipzig. Im Hause seines Vaters, eines bekannten Arztes, verkehrten die großen Künstler seiner Zeit, so Nikisch, Grieg und Scheidemantel. Dort empfing Kormann große Anregungen. Obwohl zur Militärlaufbahn bestimmt, erhielt er doch beizeiten durch bekannte Fachleute geregelte Ausbildung. Auf mehreren Musikgebieten hat er von der Pike auf gedient, so als Orchestercellist, Tenorsänger und nicht zuletzt als Dirigent. Unter seiner Leitung erhielt Leipzig, wenn auch nur für kurze Zeit, 1925 bereits ein streng nationales Theater. Später gründete Kormann das dortige Kampfbundorchester, das er in unzähligen Volkskonzerten zum Siege führte.

Seine ersten großen Komponistenerfolge hatte Kormann auf der Bühne. 1915 brachte Otto Lohse seine Tanzpantomime „Odaliske" am Leipziger Neuen Theater heraus. Nach Chemnitz öffnete ihm dann Altenburg die Pforten. Hier erregten in drei aufeinanderfolgenden Spielzeiten (1934/35/36) seine komischen Opern „Bel canto", „Dreispitz" und das Musikdrama „Der Meister von Palmyra" außerordentliches Aufsehen. Besonders in der her-

zugereisten Berliner Presse kam dies zum Ausdruck. Man bewunderte an Kormann, dem übrigens in Karl Willnau ein geschickter Textdichter zur Seite steht, den geborenen Vollblutmusiker, den großen Melodiker und den Meister der Instrumentation, der für jeden Augenblick die treffende Farbe bereit hat. Unserer aufgeschlossenen Zeit hat wahrscheinlich Kormanns heitere Musikbegabung besonders viel zu sagen. Darum möchte man an seinem 50. Geburtstag vor allem wünschen, daß gerade sie ihm erhalten bliebe, wie er sie sich in den schweren Jahren des Kampfes und der Not erhalten hat.

Erich Roeder.

Opernübersetzer für Spanien gesucht

Die „Junta Nacional de Teatros y Conciertos", eine durch Verfügung des Nationalspanischen Erziehungsministeriums geschaffene und dem „Amt für schöne Künste" des genannten Ministeriums unterstellte Einrichtung hat einen Wettbewerb für die Übersetzung folgender Opern ins Spanische ausgeschrieben:

1. Cimarosa: „Il Matrimonio Segreto."
2. Mozart: „Figaros Hochzeit."
3. Wagner: „Tannhäuser."
4. Strauß: „Rosenkavalier."

An diesem Wettbewerb können neben spanischen Autoren auch deutsche teilnehmen. Die Frist zur Einreichung von Übersetzungen läuft am 30. Mai 1939 ab. Jedoch müssen alle Übersetzer, die sich an dem Wettbewerb beteiligen wollen, ihre Teilnahme möglichst unter Führung eines Befähigungsnachweises umgehend, spätestens bis zum 15. April 1939, der „Comisaria General de Teatros Nacionales y Municipales" im Nationalspanischen Erziehungsministerium bekanntgeben, die dann über ihre Zulassung zum Wettbewerb entscheidet. Die Übersetzungen, die auch mit Pseudonym gezeichnet werden können, bleiben Eigentum des Übersetzers. Der spanische Text, der sich dem musikalischen Rhythmus anzupassen hat, ist über oder unter dem Urtext der Klavier- und Gesangsnoten einzutragen und außerdem auch als Sondermanuskript ohne Noten einzureichen. Für die beste Übersetzung jeder Oper ist ein Preis von 4000 Pesetas ausgesetzt worden.

Die Beurteilung der Übersetzungen ist einem Schiedsgericht übertragen worden, in das außer spanischen Künstlern und Vertretern der zuständigen Behörden auch der Vertreter des Deutsch-Akademischen Austauschdienstes in Spanien, Dr. Petersen, und der Kulturattaché der italienischen Botschaft in Spanien gewählt worden sind.

Einsteins Haydn-Entdeckungen

Es ist naturgemäß in breiteren Kreisen weniger bekannt, daß es außer dem Relativitäts-Einstein noch einen zweiten Juden gleichen Namens gibt, der in der wissenschaftlichen Welt eine Rolle spielt. Es ist der Musikforscher Dr. Alfred Einstein, der in Systemzeiten jahrelang als Kritiker des Berliner Mosse-Tageblattes wirkte. Zum Unterschied von dem „amerikanischen" Einstein müssen wir ihn den „Londoner" Einstein nennen, denn er hat in England seine Semigranten-Heimstätte gefunden. Sind beide Einsteins räumlich zwar weit voneinander getrennt, so haben sie außer der Rasse- und Namensgleichheit noch ein Gemeinsames: beide sind „Entdecker". Während nun der jetzige Ehren-Sioux-Indianer einst eine Idee entdeckte, nämlich seine Relativitäts-Theorie, hat der „Londoner" Einstein etwas sehr viel Greifbareres entdeckt, nämlich fünf bisher unbekannte Sinfonien des großen deutschen Meistes Josef Haydn. Mit den Partituren ist er, wie englische Zeitungen melden, gleich nach Amerika gefahren, wo die Sinfonien demnächst in New-York aufgeführt werden sollen.

Wo hat nun der fleißige Forscher die Sinfonien entdeckt? In London, wo Haydn einst einige seiner schönsten Werke schrieb und Triumphe über Triumphe feierte? Nein, Herr Einstein ist direkt zu den „Quellen" gegangen. Im Budapester Archiv der fürstlichen Familie Esterhazy, die bekanntlich Haydns Brotgeberin war, hat er die kostbaren Werke aufgefunden und nach den Stimmen kopiert, wie er angibt. Eine sehr glaubhafte Erklärung, die dann auch ohne Bedenken von der Presse übernommen wurde.

Nur schade, daß sie einen Haken hat, an dem der wissenschaftliche Ruf Einsteins schnöde hängengeblieben ist. Der Archivar der fürstlichen Familie Esterhazy nämlich, Dr. Janos Harich, hat sich veranlaßt gesehen, eine Erklärung zu veröffentlichen, der zufolge Alfred Einstein nie in seinem Leben die Schwelle des fürstlichen Archivs betreten und von dort auch keinerlei Auskünfte bekommen hat.

So sehen also die Entdeckungen Einsteins Nr. 2 aus. Daß er das kostbare deutsche Kulturgut noch dazu nach Amerika schafft, erscheint uns wie ein feiner Kommentar der Zeitgeschichte. Vielleicht prangen demnächst seine Partitur-Abschriften auf der New-Yorker Ausstellung neben den berühmten Goya-Radierungen, die die „erste Lady des Landes", Mistreß Roosevelt, von den spanischen Bol-

schewisten „zum Geschenk" erhielt als neuer Beweis für die Großzügigkeit, mit der in Gottes eigenem Land „rechtmäßig erworbene" Kunstschätze gehütet werden. Wie dem auch sei — zunächst bleibt die Frage offen: Wo hat Einstein die Haydn-Sinfonien „entdeckt"? K.

Tageschronik

Zu Beethovens Todestag (26. März) gab die Preußische Akademie der Künste Berlin bekannt, daß der Staatliche Beethoven-Preis 1939 dem Komponisten Professor Franz Schmidt in Wien verliehen worden ist. Die Zuerkennung des Preises ist in der Sitzung des Musiksenats der Akademie vom 26. Januar d. J. erfolgt. Leider ist Schmidt wenige Wochen nach Verleihung dieser hohen Auszeichnung seinem Schaffen durch den Tod entrissen worden. Wenn auch einzelnen seiner Schöpfungen wie seiner Sinfonie in Es-dur ein aufsehenerregender Erfolg beschieden war, so hatte sein Schaffen bisher doch nicht die volle ihm gebührende Würdigung in weiteren Kreisen gefunden. Sein letztes großes Werk „Das Buch mit den sieben Siegeln" für Soli, Chor und Orchester hat bewiesen, daß noch Großes von ihm zu erwarten gewesen wäre. Die Verleihung des Staatlichen Beethoven-Preises kurz vor seinem Tode hat seiner Bedeutung als Tonkünstler die langverdiente Anerkennung gebracht.

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:
Im Einvernehmen mit dem Finanzamt Börse, welches u. a. die Reichsangelegenheiten der Versteuerung der Engagementsverträge bearbeitet, gebe ich bekannt, daß Engagementsverträge als Dienstverträge nach § 14 des Urkundensteuergesetzes vom 5. Mai 1936 — Reichsgesetzblatt I, Seite 407 — (UrkStG.) mit 1 v. T. der Vergütung zu versteuern sind, sofern diese 150 RM. und, auf eine einjährige Vertragsdauer berechnet, den Betrag von 3600 RM. übersteigt. Sollte die Versteuerung der Urkunden bisher aus Unkenntnis unterblieben sein, sind die seit Inkrafttreten des Urkundensteuergesetzes seit dem 1. Juli 1936 abgeschlossenen Abmachungen unverzüglich dem zuständigen Finanzamt zur Nachversteuerung vorzulegen. In Zweifelsfällen ist bei dem zuständigen Finanzamt (in Berlin beim Finanzamt Börse, Berlin C 2, Kleine Präsidentenstr. 7) Rückfrage zu halten.

Die Stadt Opladen wünscht, durch die erstmalige Aussetzung eines Musikpreises einen Beitrag zum gesamtdeutschen Musikleben der Gegenwart zu liefern. Der Preis wird vergeben für ein ein- bis zweistimmiges Chorwerk mit Orchester für die praktische Musikausübung in der HJ. und dem BDM. Die Aufführungsdauer soll zwanzig Minuten nicht überschreiten. Der Text muß aus dem Gedankengut der HJ. stammen. Letzter Einsendetermin ist der 15. Mai 1939.

Das Kulturamt von München veranstaltet zur Förderung des kompositorischen Schaffens im Rahmen des Festsommers München, Anfang Oktober 1939, eine „Süddeutsche Tonkünstlerwoche", bei der Werke lebender Komponisten des Gaues Süd der Reichsfachschaft Komponisten zur Aufführung gelangen werden. Es sind vorgesehen: Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerte, bei letzteren ist auch das Liedschaffen einbezogen; ferner eine eigene Veranstaltung für volksgebundene Sing- und Spielmusik.

Im Genfer Konservatorium für Musik wird vom 26. Juni bis 8. Juli zum erstenmal in der Schweiz ein internationaler Musikwettbewerb abgehalten werden, zu dem junge Künstler und Künstlerinnen aller Nationen im Alter von 15 bis 30 Jahren zugelassen sind. Gegenstände der Prüfungen werden sein: Klavier, Violine, Gesang und Holzblasinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott). Für die zehn Siegerinnen und Sieger dieses Wettbewerbes sind Geldpreise in der Höhe von 10000 Schweizer Franken ausgesetzt, außerdem für die anderen Teilnehmer Diplome und silberne Plaketten. Das Schlußkonzert der Sieger wird am 8. Juli mit Orchester unter der Leitung von Ernest Ansermet öffentlich sein und von allen schweizerischen Radiostationen und außerdem von der National Broadcasting Comp. für Amerika übertragen werden. Im Ehrenkomitee des Genfer Musikwettbewerbes, das unter dem Vorsitz des Herrn Bundespräsidenten Dr. Etter und Meister Paderewski steht, sind neben den Spitzen der Genfer Behörden fast alle diplomatischen Vertreter in Bern enthalten, im Comité de Patronage führende Persönlichkeiten des schweizerischen Musiklebens. Dem vorbereitenden Organisationskomitee steht der Direktor des Genfer Konservatoriums, Henri Gagnebin, vor. Die Jury wird aus berühmten schweizerischen und internationalen Meistern gebildet sein. Anmeldungen für den Genfer Musikwettbewerb haben bis längstens 15. Mai d. J. im Sekretariat im Konservatorium für Musik in Genf zu erfolgen.

Unter dem Präsidium des Reichshauptamtsleiters Karl Heinrich Hedrich, des Stellvertreters des Reichsleiters Philipp Bouhler, wurde im Einvernehmen mit Generalfeldmarschall Hermann

Göring und dem Stellvertreter des Führers, Reichsminister Rudolf Heß, eine Reichsarbeitsgemeinschaft Schallband gegründet mit der Aufgabe, die politischen und wirtschaftlichen Belange der auf dem Gebiete der akustischen Aufzeichnung vorhandenen und neu entstehenden Industrie zusammenzufassen. — Nachdem durch den Schmalfilm die Möglichkeit geschaffen ist, akustische Vorgänge aller Art, Musik, Sprache, Signale usw. in unbegrenzter Zeitdauer aufzunehmen und wiederzugeben, hat es sich als notwendig erwiesen, den Einsatz des neuen technischen Verfahrens, das zugleich bedeutende Exportmöglichkeiten eröffnet, nach einheitlichen Gesichtspunkten zu ordnen. Zu Vizepräsidenten der Reichsarbeitsgemeinschaft wurden Dr. Robert Holthöfer und Oberregierungsrat a. D. Arnold Raether ernannt.

Ernst Schliepe komponierte im Auftrage des Reichsluftfahrtministeriums eine „Tanzsuite über ein altes Thema" für die Musik der Luftwaffe.

Unter der Leitung und auf Anregung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel (Lübeck) findet im Herbst dieses Jahres in Lübeck ein viertägiges Bruckner-Fest statt. Es wird daselbst die 8. Sinfonie in der Urfassung kommen, die somit zum zweitenmal in Deutschland erklingt nach der ersten Aufführung unter Furtwängler zum Bruckner-Fest in Österreich.

Das Violinkonzert in B-dur Werk 17 von Alfred Kahlwes, unlängst vom Reichssender Leipzig zur Aufführung gebracht, spielte Ruth Meister in Halle a. d. S. in einem Festkonzert anläßlich der Gautagung des NS.-Lehrerbundes unter GMD. Kraus.

Erziehung und Unterricht

Der als hervorragender Solist und Führer eines ausgezeichneten Streichquartetts weit über Schlesien hinaus bekannte Konzertmeister der Schlesischen Philharmonie, Franz Schätzer, ist zur Leitung einer Geigenklasse an die Schlesische Landesmusikschule berufen worden.

Neue Opern

„Taras Bulba", die an zehn deutschen Bühnen erfolgreiche Oper des sudetendeutschen Komponisten Ernst Richter, gelangt nunmehr auch an den städtischen Bühnen Essen zur Aufführung.

Die von Mark Lothar bearbeitete Lustspieloper „Die Welt auf dem Monde" von Josef Haydn gelangt nun nach zahlreichen Aufführungen an 20 Bühnen des In- und Auslandes im historischen Schloßtheater zu Schwetzingen zur Aufführung.

E. N. v. Rezniceks mit großem Erfolg in der Berliner Volksoper aufgeführte Einakter-Oper „Der Gondoliere des Dogen" gelangt unter der Leitung des Komponisten am Landestheater Altenburg zur Aufführung.

Deutsche Musik im Ausland

„Elektra" von Richard Strauß wurde erstmalig am Grand Théatre in Bordeaux aufgeführt. Das Werk wurde in Bordeaux mit ungewöhnlich großem Beifall aufgenommen.

Das Dresdner Streichquartett (Kopatschka, Schneider, Hofmann-Stirl, von Bülow) ist von seiner Jugoslawien-Tournee zurückgekehrt, wo es besonders in Belgrad, Split und Sarajevo außerordentlich bei Publikum und Presse gefeiert wurde. Das Quartett ist eingeladen, im nächsten Konzertwinter alle Konzerte dort zu wiederholen.

Oberorganist Johannes Piersig (Breslau) gab auf Einladung der Organ Music Society, die alljährlich eine Reihe internationaler Konzerte veranstaltet, in London ein Orgelkonzert. Er spielte Werke alter Meister, Bach und von moderner deutscher Orgelmusik Reuter (Passamezzo) und Karg-Elert (Musik für Orgel und Passacaglia und Fuge B-A-C-H). Die zeitgenössischen Werke fanden das besondere Interesse der englischen Fachwelt. Das Konzert war nach einstimmigem Urteil der englischen Presse ein Erfolg.

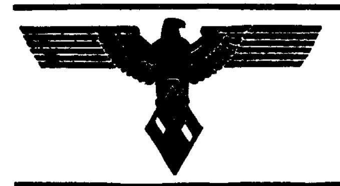
Personalien

Der Führer und Reichskanzler hat dem Landesleiter der Reichsmusikkammer beim Landeskulturwalter Gau München-Oberbayern, Pg. Erich Kloß, in seiner Eigenschaft als Dirigent des NS.-Sinfonieorchesters den Titel Staatskapellmeister verliehen.

Der Komponist Fritz Behrend vollendete am 3. März sein 50. Lebensjahr. Nach dem Abiturientenexamen studierte er bei van Eyken und Humperdinck Komposition, bei Rudolf Maria Breithaupt Klavier. Nach kurzer Tätigkeit als Korrepetitor am Braunschweigischen Hoftheater widmete sich Behrend dem Lehrberuf. Seit seiner

Rückkehr in die Heimat 1918 sind etwa 100 Lieder und Balladen, auch einige Klavierwerke entstanden. Das Hauptgewicht liegt wohl im sinfonischen und dramatischen Schaffen. Zu nennen sind fünf Sinfonien, die Opern „Almansor", „Dornröschen", „Die lächerlichen Preziösen", „König Renés Tochter" und zwei Hans-Sachs-Spiele. Peter Raabe führte in Aachen seinerzeit seine erste Sinfonie c-moll op. 38 auf.

Am 6. April feiert Hermann Kundigraber seinen 60. Geburtstag. Kundigraber ist Direktor der Städt. Musikschule zu Aschaffenburg seit 1905 und gleichzeitig Städt. Musikdirektor. Der verdiente Komponist hat viele Oratorien zur Aufführung gebracht, und ihm ist die günstige Entwicklung des Musiklebens von Aschaffenburg zum größten Teil zu verdanken. Aus seinem Schaffen seien genannt: die große Sinfonie nach Matthias Grünewald (1930/31), ein Triptychon für großes Orchester (1929), vier Sonette für eine Singstimme und großes Orchester (1926), ein Streichquartett d-moll (1923), Variationen und Doppelfuge über ein altdeutsches Volkslied (1932).



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Ein Musikabend des Studentenbunds an der Hochschule für Musikerziehung, Berlin:

Prof. Schubert hatte vor einigen Wochen zu einem Musikabend im Kameradschaftshaus des NSDStB. eingeladen. Anwesend waren eine große Zahl von Gästen sowie die Angehörigen der Kameradschaften. An diesem Abend wurden unter anderem auch Werke unseres Friedrich Zipp dargeboten. Erwähnung verdient die Cellosonate in A, in der Zipp die große innere Spannung, die dem Thema mitgegeben ist, durch Beherrschung der Satztechnik und Formgestaltung erfüllt und gliedert. Der langsame Satz mit seinen zart lyrischen Farben wurde sehr günstig aufgenommen. Klavierstücke unseres Lehrers Walter Rein wiesen auf die Meister des Barocks. Endlich setzte sich Prof. Schubert für die Stücke aus dem „Jahreskreis" von Wilhelm Maler mit Erfolg ein. Von Kurt Schubert kamen vier Lieder für Sopran und Streichquartett zur Aufführung. Sie sind im besten Sinne Ausdruck volkhaften Empfindens. Ausführende waren Kameraden unserer Hochschule.

★

Aus der Facherziehung des Studentenbunds an der Hochschule für Musikerziehung, Berlin:

Die Aufgabe unserer Hochschulgruppe gliedert sich in zwei Gebiete: die Kameradschaftserziehung und die Facherziehung, die sich beide zeitlich und sinngemäß ergänzen. Die Kameradschaftserziehung soll die Persönlichkeit formen, die Facherziehung erstrebt den Einbau der Persönlichkeit und ihrer fachlichen Leistungen in den Rahmen unserer politischen Gegenwartsaufgaben. Die Betätigung in der Musikarbeit der Formationen und im Einsatz im Berufswettkampf ergeben wertvolle praktische Ergänzungen.

In freier Folge wurden im letzten Jahre Vorträge eingesetzt, die der Facherziehung zu dienen hatten. Richard Eichenauer entwickelte seine heute schon Allgemeingut gewordenen Gedanken zur rassenkundlichen Musikbetrachtung. Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg rückte in seiner temperamentvollen und überzeugenden Redeweise dem verkalkten und trostlos vereinzelten Musikertum zu Leibe und entwarf ein Künstlerbild, dessen geistige und seelische Kräfte zusammenstimmen und auch in der körperlichen Stählung und Freude an der Kampfesstellung Erfüllung finden. Die Bedeutung der Aufgaben der Musikerziehung, wie sie der Hitler-Jugend als nationalsozialistischer Formation zustehen, umriß Bannführer Wolfgang Stumme. Aus der Geschichte des deutschen Orgelspiels berichtete Prof. Dr. Gotthold Frotscher und gab Anregungen, die Orgel in die Feiergestaltung der Gegenwart ohne ihre konfessionelle Bindung einzuführen. Die Grenzen und den gegenwärtigen Stand der musi-

kalischen Rassenforschung beschrieb als Vertreter der Reichsstudentenführung Wolfgang Boettischer. In der Aussprache standen die Grundforderungen unseres völkischen Rassebewußtseins im Vordergrund. Zum Abschluß der Vortragsreihe entwarf der Musikreferent der RSF., Rolf Schroth, das Gesamtbild des politischen Künstlertums der Gegenwart. Schroth wandte sich gegen einseitige Betriebsmacherei in der Musikkultur, forderte aber von jedem Einzelnen den lebendigen Einsatz für die vordringlichen Aufgaben, die unsere Zeit dem jungen Musiker stellt (Werke für Kundgebungen, neue Hausmusik usw.). Nicht die Masse eines übergroßen Konzertpublikums, sondern die Qualität der Hörergemeinde müsse entscheiden.

Staatliche Musikhochschule Frankfurt a. M.:

In Frankfurt a. M. setzt sich seit mehreren Jahren ein „Arbeitskreis für neue Musik" für zeitgenössische Tonsetzer ein und versucht auch dem Hörer den Weg zu neuen Kompositionen zu ebnen. Der Arbeitsausschuß, dem unter anderem Prof. Alfred Höhn und Generalmusikdirektor Franz Konwitschny angehören, hatte zum 2. März zu einem Vortrag von Gerhard Frommel über „Zeitgenössische Unterhaltungsmusik" eingeladen. Das Publikum setzte sich großenteils aus den Besuchern der großen Sinfoniekonzerte zusammen. Frommel ging davon aus, daß die Unterhaltungsmusik sich in ihrer Grundeinstellung zum Marsch, Tanz und Lied von den anderen Gattungen unterscheide. Eine ansprechende Melodik müsse ferner vorhanden sein. Diese wird freilich oft mit wenig Geschick durch besondere Charakterbildchen interessant gemacht (man denke an die vielen „Charakterstücke"). So erfreulich der Fortschritt in der Entwicklung der Unterhaltungsmusik in den letzten Jahren sei, so könne doch nicht von einer künstlerisch vollwertigen Form auf diesem Gebiet gesprochen werden. Namentlich sei die Instrumentation noch sehr dem Gutdünken einzelner überlassen, auch könne man nicht ohne weiteres die Klangwelt des klassischen Sinfonieapparates in die eines Unterhaltungsorchesters übertragen. Denn in beiden Fällen sei eine andere Einstellung des Hörers Voraussetzung, entweder höchste Konzentration oder Entspannung durch Ablenkung vom Alltag. Das kleine Orchester des Reichssenders Frankfurt brachte unter der Leitung von Franz Hauck interessante Querschnitte der zeitgenössischen in- und ausländischen Produktion auf diesem Gebiet. Besonders diskutiert wurden Werke von Ernst Fischer, Erwin Steinbacher, Friedrich Wilhelm Rust, Will Meisel und dem erfolgreichen, aber gelegentlich uneinheitlichen Eduard Künneke.

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Zum dritten Male beteiligte sich unsere Studentenschaft an dem Reichsberufswettkampf, aus dem bekanntlich eine unserer Arbeitsgruppen im letzten Jahre als Gesamtsieger hervorgetreten war. Vier Arbeitsgemeinschaften wurden gebildet, eine Gruppe der ANSt. beschäftigte sich mit der Frage neuer Lieder und Laienspiele für die weibliche Jugend. Kammermusiken und große Orchesterwerke wurden zusammengetragen, um diese beim Anlaß größerer Tagungen und Feste einzusetzen. Dabei wurde das Augenmerk auch auf eine vernünftige Programmgestaltung gerichtet. Eine Sonderfrage bildete die Neuschaffung von Blasmusik, die in Zusammenarbeit mit einem Obermusikmeister des Heeres einen erfreulichen Fortgang genommen hat. Als Einzelarbeit ist ein neues Werk unseres K. R. Griesbach zu nennen: „Studentische Feiern im Jahreslauf."

Aus der Arbeit des Kulturamtes der Gaustudentenführung München (Oberbayern):

Die Zuständigkeit und der Aufgabenbereich des Kulturamtes wurden im vergangenen Semester wesentlich erweitert. Zu erwähnen sind erstens eine Reihe von Feiern, unter denen eine Langemarck-Gedenkstunde der Studentenbundsgruppe der Akademie der Tonkunst in München einen besonderen, geschlossenen künstlerischen Eindruck hinterließ. Die Feier wurde auch vom Reichssender München übertragen. Daneben wurden erstmalig Konzerte veranstaltet, die, von den Münchner Philharmonikern und dem großen Orchester des Reichssenders München ausgeführt, ein äußerst vielseitiges Programm darboten. In einem Konzert wurde der Versuch unternommen, Studierende als Solisten einzuführen. — Den einzelnen Kameradschaften des Studentenbunds werden regelmäßig Opernbesuche vermittelt. Der Leitung des Staatstheaters gebührt für das Entgegenkommen, eine größere Zahl von Karten zu stark ermäßigtem Preis zu überlassen, Dank. Den Höhepunkt der kulturellen Erziehungsarbeit des vergangenen Jahres bildeten die „Tage studentischer Kunst". Sie wurden erstmalig 1938 durchgeführt und haben ihre Lebens-

fähigkeit durch den großen Widerhall in der Öffentlichkeit erwiesen. Diese „Tage studentischer Kunst" stellen eine Leistungsschau des deutschen Studenten dar. Die ersten Anregungen hierzu boten Werke der Bildenden Kunst. Bald wurde jedoch dieser Rahmen erweitert. Heute bildet die Erfassung der musikalischen Werke einen wesentlichen Ausschnitt des ganzen Unternehmens. Zu Beginn der Festtage wurde Gottfried Rüdingers „Wach auf du deutsches Land" aufgeführt. Ein viersätziges, sinfonisch-monumental gestaltetes Werk, das gute Könnerschaft mit starkem Erleben verbindet. Der Präsident der Akademie der Tonkunst, Prof. Richard Trunk, wurde zur Feier seines 60. Geburtstages mit der Aufführung seines Liedes nach Gottfried Keller geehrt, das er eigens für diese Veranstaltung instrumentiert hatte. Im zweiten Teil wurden ausschließlich Werke von Studentenbundskameraden dargeboten. Eine reife Leistung zeigte Hans Mayr mit seiner Suite für Kammerorchester. Rolf Rupprecht war mit einem Satz aus einer Streichersuite vertreten, Hans Linder steuerte eine Musik für Geige und Orchester bei, deren ernste Haltung und geschickte kontrapunktische Führung Beachtung verdient.

Zum 70. Geburtstag von Hans Pfitzner beabsichtigte die Gaustudentenführung dem Meister als besondere Ehrung eine Festaufführung des „Palestrina" darzubringen. Besetzungsschwierigkeiten ließen jedoch die Aufführung des „Rosenkavalier" von Richard Strauß als einzigen Ausweg möglich erscheinen. Dies paßte natürlich nicht auf die ganz auf Pfitzner ausgerichtete Vortragsfolge, so sehr auch von Richard Strauß aus für die Jugend schöpferische Anregungen ausgehen mögen. Angehörige des Studentenbunds boten mit der Wiedergabe von Pfitzners Trio F-dur op. 8 eine saubere Leistung. Karl Wingler spielte die Telemann-Variationen von Max Reger. — Der Studentenbundsmann Philipp Hoerburger wies sich in einer Violinsonate als eine eigenwillige, verheißungsvolle Begabung aus. Die musikalische Abschlußveranstaltung wurde vom Orchester des Reichssenders München bestritten, das unter der Leitung von Hans Adolf Winter Mozarts g-moll-Sinfonie und Bruckners Siebente vortrug. Zu dieser Gelegenheit ergriff der Kulturamtsleiter der Reichsstudentenführung, Dr. Rolf Fink, das Wort. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, behandelte dann die Frage des musikalischen Nachwuchses und wies Wege auf, die Konzerte junger Künstler zu fördern. In der Festsitzung stellte SS.-Standartenführer Reinhard fest, daß die „Tage studentischer Kunst" im Kulturleben der Hauptstadt der Bewegung ein wichtiger Faktor geworden sind, und er sprach den Veranstaltern seine Anerkennung aus. Der Erfolg veranlaßte das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, die ausgesetzten Preise für die an den Festtagen beteiligten bildenden Künstler zu erhöhen.

Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart:

Vor der Dozentenschaft, den Angehörigen der Altherrenverbände und der Kameradschaft des Studentenbunds sprach im Rahmen einer von der Studentenführung einberufenen Vollversammlung Prof. Dr. Werner Korte (Universität Münster) über Ziele und neue Wege einer wissenschaftlichen Betrachtung von „Musik und Rasse". Kortes Ausführungen wurden mit großem Beifall aufgenommen, denn sie waren von unbestechlicher Sachlichkeit, die gerade heute, wo eine Vielfalt der Methoden den uneingeweihten Musiker in der Frage einer musikalischen Rassenstilkunde verwirren kann, besonders anerkannt werden muß. Zugleich erwies sich Korte als ein ausgezeichneter Pädagoge, der es vortrefflich versteht, einen schwierigen Wissensstoff selbst Studenten, die kein Universitätsstudium ergriffen haben, darzustellen und ohne Zugeständnisse an eine falsch verstandene „Volkstümlichkeit" jedem unserer Kameraden verständlich zu machen.

Die Auflage dieser Nummer beträgt 3150. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 8, Mai 1939

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Hans Pfitzner in unserer Zeit

Von Friedrich W. Herzog, Düsseldorf

Am 5. Mai vollendet Hans Pfitzner das 70. Lebensjahr. Die Würdigung seines Schaffens und die Auseinandersetzung mit seiner Persönlichkeit erfolgt nicht wegen des Kalenderanlasses, sondern weil gerade Pfitzner uns im künstlerischen Streben als ein Ideal vor Augen steht. Sein Einsatz gilt und galt nur der deutschen Kunst.

Gesetzt den Fall, man wüßte von Hans Pfitzner nichts als die romantische Kantate „Von deutscher Seele", man müßte ihn ohne Vorbehalte zu den größten deutschen Musikern zählen. In diesem Werk lebt der ganze Pfitzner, sein Schaffen und Kämpfen und seine deutsche Sendung, die auch heute noch nicht erfüllt ist, auch wenn oder weil er „abseits" steht. Wenn er sich in Gegensatz zu der Zeit gestellt hat, wobei die Frage nach den oft irgendwo im Persönlich-Allzupersönlichen verankerten Motiven unbeantwortet bleiben mag, so soll uns dieser Tatbestand doch niemals den Blick auf das Werk, also auf das, was Bestand hat, trüben oder verwirren.

Der siebzigjährige Hans Pfitzner kann auf eine reiche Schaffensernte und auf ein literarisches Werk verweisen, das als Beitrag zur deutschen Kultur selbst dort in ideellem Sinne wertbeständig erscheint, wo es seinen Sinn in der Wirklichkeit nicht mehr erfüllen kann. Es mag in diesem Zusammenhang nur auf die „Rettung" von Marschners Oper „Der Templer und die Jüdin" verwiesen werden, die vom Stofflichen her auf deutschen Bühnen ihr Daseinsrecht ebenso verspielt hat wie Lessings „Nathan der Weise" oder Hebbels „Judith". In der Bestandsaufnahme unseres geistigen Besitzes ist eine Sichtung im Gange, die nach einer Kompromissen zugänglichen Übergangszeit nicht auf klare Entscheidungen zu verzichten vermag. Hans Pfitzner, der in seinen Kämpfen mit dem inzwischen als Emigrant in Amerika verstorbenen Paul Bekker die jüdische Gesinnungslosigkeit dieses Musikpapstes der „Frankfurter Zeitung" aus den Nachkriegsjahren in ihrer abgrundtiefen Gemeinheit kennengelernt hat, wird solche Notwendigkeiten ohne Zweifel als natürliche Folgerung der Gesetze von Blut und Rasse anerkennen. Und er wird auf seine romantische Kantate hinweisen, in der er der Zeit und der Welt sein Bekenntnis entgegenstellt, das sich in dem Durchringen durch Nacht zum Licht in den Worten Eichendorffs dokumentiert:

„Sollst nach keinem andern fragen,
Nicht zurückschaun nach dem Land,
Faß das Steuer, laß das Zagen!"

Die Romantik in Pfitzners Werk und Persönlichkeit als „unzeitgemäß" zu bezeichnen, ist ein billiger Versuch, der Auseinandersetzung mit ihnen auszuweichen. Romantik ist nämlich keine geistesgeschichtliche Periode der Vergangenheit, sondern Ausdruck einer Seelenhaltung des deutschen Menschen mit allen seinen Widersprüchen. Sie richtet auf der einen Seite den Blick in die Vergangenheit, in Nacht und Tod, aber auf der anderen Seite bejaht sie das Leben, setzt sich mit ihm auseinander und schaut mutig in die Zukunft. So schreitet in seiner Kantate „Von deutscher Seele" alle Heiterkeit und Helligkeit auf dem Grund eines Dunkels, das Jenseitiges und Unheimliches enthüllt, um sich immer wieder jubelnd zum Diesseits zu bekennen. Die Überwindung dieses Dunkels ist die große Tat Pfitzners. Darin unterscheidet er sich von den Romantikern des neunzehnten Jahrhunderts, daß er ihrer Flucht aus der Welt die Bejahung entgegenstellte. „Von deutscher Seele" ist nicht nach einem literarischen „Programm" oder „Libretto" entstanden. Aus einer ursprünglich ganz absichtslosen Sammlung von poetisch-musikalischen Gedanken verdichtete sich das Werk in langsamem inneren Wachstum zu dieser Schöpfung, deren Titel dem Verleger nicht gefiel, worauf Pfitzner erklärte: „Ich habe ihn gewählt, weil ich keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefernstem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht."

Menschentum und Landschaft spiegeln sich in einer Bindung, die aus den Stimmungen der Eichendorff-Gedichte emporwächst. Der Einfall, das Geschenk schöpferischer Gnade, hier quillt er in unerschöpflichem Reichtum. Man kann diesen Vorgang nicht beschreiben. Er fällt wie ein Samenkorn auf den also Betroffenen und gewinnt Gestalt. Für die spekulative, nur von der berechnenden Absicht auf Wirkung um jeden Preis diktierte Musikmacherei der jüdischen Rasse ist diese Hintergründigkeit und Metaphysik im Schaffen Pfitzners stets ein Unbegreifliches gewesen. Um so begreiflicher deshalb ihr Versuch, Pfitzners Werk mit den Mitteln ihrer wendigen Dialektik in Mißkredit zu bringen. Noch heute muß der Komponist mit der Abwehr der durch ihre Minierarbeit systematisch verbreiteten Vorurteile kostbare Zeit dem eigenen Schaffen entziehen.

Während andere Werk auf Werk schaffen, muß Pfitzner immer wieder zur Feder greifen, um gegen Mißdeutungen und Verfälschungen seiner künstlerischen Absichten aufzutreten. Mit einer Einseitigkeit, die man mit gewissen Einschränkungen als das Vorrecht des schöpferischen Menschen betrachten kann, hat sich der Komponist mehr als einmal in Situationen hineinmanövriert, die einen guten Teil seiner wertvollen Kraft nutzlos verbrauchten. Der Satz „Wer nicht für mich ist, ist gegen mich", ist bestimmend für Pfitzners Haltung der Mitwelt gegenüber. Die gleiche Unduldsamkeit, die als Ausdruck seines Charakters wie ein „rocher de bronce" feststeht, verschließt ihm von vornherein den Weg zum Verständnis anderer Komponisten. Man braucht in seinen Schriften nur einmal seine Werturteile über Verdi nachzulesen oder seine Aussprüche über Anton Bruckner oder Richard Strauß zu verfolgen, um zu erkennen, daß er einen Kreis um sich und sein Werk gezogen hat, über den er nicht hinauszublicken oder zu hören wünscht. Sein Kompaß weist nach innen, auf die romantische Welt, als deren legitimer Erbe er sich mit Recht betrachten darf. Wenn Karl Blessinger einmal darauf

hingewiesen hat, daß es verfehlt sei, Pfitzner der eigentlichen Romantik zuzuzählen, weil er Romantiker zweiten Grades sei — „in ihm lebt nicht die Romantik, sondern die Sehnsucht nach der Romantik" —, so spricht das wesentliche Werk des Meisters gegen diese Behauptung. Die romantische Kantate, „Palestrina", zahlreiche Lieder und Kammermusik sind ein Beweis für die vielfältigen Verwandlungsmöglichkeiten romantischer Haltung und Anschauung, die wir als unverwechselbar deutsch empfinden und lieben.

Wenngleich in der Regel das Biographische bei schöpferischen Menschen belanglos ist — die Frage des rassischen Erbgutes wird bei zukünftigen Untersuchungen über das Leben eines Künstlers im Vordergrund stehen müssen —, so kann in diesem Falle auf einige Angaben nicht verzichtet werden, weil sie zum Verständnis der Persönlichkeit Pfitzners beitragen. Hans Pfitzner kam am 5. Mai 1869 in Moskau zur Welt. Sein Vater war aus seiner sächsischen Heimat als Orchestergeiger an die Moskauer Oper verschlagen. Seine Mutter entstammte einer deutschstämmigen, aber schon länger in Rußland ansässigen Familie und war als Pianistin geschätzt. Als Pfitzners Eltern nach Frankfurt a. M. übersiedelten, wo der Vater am Stadttheater als Musikdirektor wirkte, besuchte Hans die Klingerschule, um dann 1886 als Schüler in das Hochsche Konservatorium einzutreten. Kaum vierundzwanzigjährig gab er in Berlin sein erstes Konzert mit eigenen Kompositionen. Von 1894—1895 wirkte er als Kapellmeister am Stadttheater zu Mainz, zwei Jahre später wurde er als Lehrer für Komposition an das Sternsche Konservatorium nach Berlin berufen, wozu 1903 noch das Amt eines Kapellmeisters am „Theater des Westens" kam. 1907 übernahm Pfitzner vorübergehend die Leitung des Münchener Kaim-Orchesters, um dann 1908 als Nachfolger Stockhausens die Leitung des Konservatoriums zu Straßburg anzutreten. Hier wurde er auch Operndirektor des Stadttheaters, eine Stellung, die er 1916 niederlegte. Nach dem Weltkrieg mußte Pfitzner Straßburg verlassen. Er ging zunächst nach München, dirigierte dort Konzerte des Konzertvereins. Zwischendurch leitete er eine Meisterklasse für Komposition in Berlin, die er 1929 niederlegte, um in gleicher Eigenschaft an der Münchener Staatlichen Akademie der Tonkunst zu wirken. Am 1. April 1934 trat er in den Ruhestand, um sich in noch stärkerem Maße als vorher Dirigiergastspielen in ganz Deutschland zu widmen.

Wer Hans Pfitzner einmal als Interpret seiner eigenen Werke am Pult erlebt hat, wird sein Eintreten für das Postulat der Werktreue durch die Tat bestätigt finden. Was er für sein eigenes Werk fordert, gibt er als Dirigent auch den seiner Deutung anvertrauten Werken, unter denen die Ouvertüren Carl Maria von Webers, die Sinfonien Beethovens und Robert Schumanns eine bevorzugte Stellung einnehmen. Hier spürt der Hörer eine innere Verwandtschaft, die die Romantik als „Sternenfreundschaft" bezeichnet hat.

Der Opernkomponist Hans Pfitzner ragt aus dem Chaos der nachwagnerschen Oper als eine Persönlichkeit hervor, die von Anfang an ihren Weg unbeirrt und kompromißlos schritt. Sein Drang zur Bühne fand in den ersten Werken leider nicht den kongenialen Dichter. Was ihm sein in England geborener Freund und Frankfurter Mitschüler

James Grun schrieb, mußte auf seine Phantasie eher hemmend als beschwingend wirken. Das Theater lebt nun einmal von der dramatischen Aktion, und grüblerische Elemente sind zu allen Zeiten Bleigewichte gewesen, die den Höhenflug der Musik verhinderten. Von Hause aus einem philosophischen Pessimismus zugewandt, verlor sich Pfitzner in eine Welt, die den Forderungen des Theaters nach Klarheit und gleichnishafter Symbolkraft entgegengesetzt war. Gewiß, die Erlösungslehre Richard Wagners fiel bei ihm auf fruchtbaren Boden, aber sie wurde in eine vollkommen vergeistigte Welt übertragen.

„Der arme Heinrich" entstand in einer Zeit (1891—1893), da das Wagner-Epigonentum in hoher Blüte stand. James Grun hat das erotische Motiv in dem dichterischen Vorbild Hartmanns von Aue wohl bewußt beseitigt. Die vierzehnjährige Agnes, die durch ihr Opfer den siechen Ritter Heinrich retten will, folgt einer unbewußten Berufung aus dem Gefühl christlicher Weihe, die am deutlichsten mit dem Wort „Himmelsliebe" umschrieben ist. Der Ritter wird erst entsühnt, als er sich durchgerungen hat, das Opfer zu verschmähen und das Kreuz selbst zu tragen. Die legendenhafte Erzählung, die die Gestalten nicht als handelnde, sondern als seiende Menschen zeigt, schließt jede äußerliche Wirkung aus. Stets ist der Blick auf das Jenseits gerichtet. Pfitzner selbst hat in seiner Schrift „Vom musikalischen Drama" eine erschöpfende Deutung der Dichtung gegeben. Das Klanggewand des Musikdramas trägt die Stimmen wie unter einem dunklen Mantel, der das Geschehen zu einem Mysterium dämpft. Außer den Amfortas-Szenen in Richard Wagners „Parsifal" gibt es in der Musik kaum ein Werk, das das Leid der Seele und des Körpers so erschütternd zum Ausdruck bringt wie das Vorspiel zum „Armen Heinrich". Ihr helles leuchtendes Gegenstück findet es in Dietrichs Erzählung seiner Reise, die, ohne Tannhäusers Romfahrt-Erzählung kaum denkbar, sich zu einer berauschenden Klangseligkeit („O Land der Sonne, wunderbares Land!") erhebt.

Die Entpersönlichung der Personen wird von James Grun in der „Rose vom Liebesgarten", einer romantischen Oper, noch weiter getrieben. Hier erlöst ein von Sinnlichkeit zu reiner Liebe sich entwickelndes Weib, die Sommerkönigin Minneleide, den Mann, der ihr vertraut. Aber auch in diesem Erlösungsdrama sind die dramatischen Konflikte ausgeschaltet, und an ihre Stelle treten die Wechselwirkungen von Prinzipen und Symbolen, die in sinnfällig greifbare Gestalten umgesetzt sind. Schon das in glühenden Farben jubelnde Vorspiel ist ein herrliches Stück Musik. Es ist ein Jammer, daß das krause und verworrene Textbuch der Musik nicht jene Möglichkeiten der Breitenwirkung gegeben hat, die sie verdient. Wo gibt es heute eine Oper, in der das Blühen und Klingen solche melodische Schönheit und Fülle erklimmt wie in dieser „Rose vom Liebesgarten"? So erklingt höchstens gelegentlich eine Perle dieser Wunderpartitur im Konzertsaal.

Traumhafte Unwirklichkeit und skurrile deutsche Märchenpoesie leben in der Spieloper „Christelflein", deren Text Pfitzner selbst nach einem Märchen von Ilse von Stach schrieb. In den Engel- und Kinderchören lebt eine naive Gläubigkeit, die in der „Weihnachtsglorie" des Schlusses zu schöner Wirkung gesteigert ist. Die Musik ist mit

fast kammermusikalischen Mitteln gestaltet und verläßt kaum die lyrische Grundlinie, die in ihren liedhaften Zügen an die „Rose vom Liebesgarten" anknüpft. „Das Herz", das im November 1931 gleichzeitig in München und Berlin aus der Taufe gehoben wurde, ist von einer Theatralik beherrscht, die aus der Feder von Hans Mahner-Mons (der als Hans Possendorf einen Kolportageromanreißer „Klettermaxe" schrieb) geflossen ist und zu erheblichen, angesichts der literarischen Vergangenheit des Librettisten verständlichen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat. Daß auch Hans Pfitzner in diesem Werk von seinem „Stil" abgewichen ist, wenn er den Höllendämon mit Sirene und Lautsprecher, also außermusikalischen Mitteln, beschwört, braucht nicht verschwiegen zu werden. Zu wahrhafter Größe erhebt sich die Musik in der Schlußszene, wenn der zur Sühne bereite Athanasius und die von ihm geopferte Helge vereint zum Himmel entschweben. Hier verklärt die Musik das Finale in einer Transparenz, die das Geschehen von der Erde löst und in sphärische Höhen entführt.

Mit dem „Palestrina", den Pfitzner 1912 begann und im Weltkrieg vollendete, erreichte der Komponist den Gipfel seines Schaffens. In der Tragödie des einsamen Genies, das sich als letztes Glied einer großen verklingenden Epoche fühlt, schuf der Dichterkomponist ein Künstlerdrama, das in die Werkstatt des musikalischen „Einfalls" führt. Diese „musikalische Legende" ist das Lebenswerk Pfitzners, der mit dem Textbuch eine der schönsten Dichtungen überhaupt komponierte und gleich den mittelalterlichen Werkern die Synthese von Kunst und Können gestaltete. Sein nach Charakter und Schicksal ungeschichtlicher Palestrina ist das Gleichnis Pfitzners, der in seiner Persönlichkeit die eigene Sendung, das Wissen um die Musik und das Gebundensein zwischen zwei Zeiten gestaltete. Pfitzner stellt im ersten Akt den einsamen Künstler in einer Stunde tiefster seelischer Not dar. Mit sich und der Welt zerfallen, verweigert er dem ihm befreundeten Kardinal Borromeo gegenüber die Durchführung des päpstlichen Auftrags, eine für die kommende Musik richtungweisende Messe zu schreiben. Die Liebe seiner Frau war ihm die Bindung zur Welt, die mit ihrem Tode jäh getrennt wurde. Da tauchen aus der Tiefe des Bewußtseins die Schatten früherer Meister der Tonkunst auf und mahnen ihn an sein Erdenpensum. So schreibt er, ein Werkzeug überirdischer Kräfte, die sichtbar als Engel die Bühne füllen, die Messe in einem Zuge nieder. Nie wurde die visionäre Kraft des musikalischen Schöpfungsvorgangs und seine göttliche Inspiration so überzeugend gestaltet. Dieser Augenblick des Erwachens aus mystischer Versenkung zu prophetischer Schauung ist überwältigend. Eine Steigerung erscheint kaum noch möglich. Der zweite Akt stellt dem nur seinem schmerzvollen Schaffensdrang hingegebenen Künstler die Welt gegenüber. Hier bedeutet er ein Nichts. In dem kontrastreichen Konzilsbild wird sein Werk zum politischen Handelsobjekt degradiert. Der letzte Akt bringt dann den Ausklang in der Versöhnung beider Welten. Volk und Kirche feiern in dem greisen Meister den Retter der Musik. Palestrina aber resigniert in Gottgelassenheit und Sympathie mit dem Tode.

Wie die Musik Palestrinas die reine absolut vergeistigte Musik der Renaissance ist, so ist auch Pfitzners Musik in herber Vergeistigung geformt. Die vom Komponisten übernommenen Zitate aus der Missa Papae Marcelli gehen restlos in den Stil des

Werkes auf, mag sich auf der anderen Seite die Oper — beispielsweise im Vorspiel — dem Zeitstil Palestrinas nähern. Der Sinfoniker und Empfindungskontrapunktiker Pfitzner verwandelte die Messe in dramatische Bühnenvorgänge. Im „Palestrina" war er zum erstenmal Musikdramatiker. Daß das Musikdrama als Gattung die weihevolle Höhe des Ausdrucks in der Synthese des Geistigen und Seelischen nicht ausschließt, sondern sogar noch zu einem einsamen Gipfel zu führen vermag, beweist dieses Werk. Ein Vielschreiber ist Hans Pfitzner nie gewesen. Er hat stets um seine Form gerungen und sie auch errungen. Ob wir nun seine Lieder, die aus volkstümlichem Geist gespeist sind, oder seine Kammermusik, seine Solokonzerte oder seine Schauspielmusiken betrachten, immer erkennen wir in ihnen das typisch Pfitznerische, das im romantischen Zwielicht leuchtet. Wie er im Klang eine besondere Vorliebe für die dunklen Farben der tiefen Lagen zeigt, so wendet sich seine Weltanschauung stets einer Gefühlswelt zu, die sich vom lauten Getriebe des Alltags abschließt. Das Verstehen seiner Welt fordert ein Mitgehen, das nicht immer beim ersten Anlauf gelingt. Er hat aber auch Lieder geschrieben, die effektvoll einschlagen und in ihrer straußischen Unbekümmertheit gefallen, aber sie sind Gelegenheitskinder, die in seinem Gesamtwerk nur unter „Ferner liefen — — —" zu registrieren sind.

Wenn ein künstlerisch Schaffender Gesetze aufstellt, so pflegt er sich in ihnen selbst darzustellen. Das ist dann kein „doktrinäres Theoretisieren", vielmehr ein Rechenschaftsbericht, der von idealistischer Kunstauffassung kündet. Pfitzners Kampfschriften „Futuristengefahr" und „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" sind Zeitdokumente, die in einen Sumpf musikalischer Verlumpung hineinleuchten und dem Untermenschentum jüdischer und verwandter Kreaturen die Maske gelüftet haben. Pfitzner war es, der in der Nachkriegszeit den ganzen Musikschwindel dieser Kulturbolschewisten mit den Worten entlarvte: „Jazz ist Gemeinheit, Atonalität ist Irrsinn!" Diesen Kampf, den erst das Dritte Reich zum Erfolg führte, wird ihm niemand vergessen.

Wenn wir heute sein Wirken und Schaffen betrachten, so finden wir Licht und Schatten. Ob sein Schicksal der selbstgewählten eigenbrötlerischen Einsamkeit tragisch oder traurig zu nennen ist, können wir nicht entscheiden. Über der Schwelle des achten Jahrzehnts, die der Meister jetzt überschreitet, mag ein Wort aus seinem „Palestrina" stehen, das der greise Komponist am Ende der Legende mit demütig erhobenem Blick ausspricht: „Nun schmiede mich, den letzten Stein an einem deiner tausend Ringe, du Gott! Und ich will guter Dinge und friedvoll sein."

Klaviermusik heute

Von Paul Egert, Berlin

Bei der Durchsicht eines Stapels neugeschaffener Klavierwerke darf man wohl einmal fragen, ob und wie sich die Klavierkomponisten heute der Aufgabe unterziehen, sich der die Geschichte horizontal durchlaufenden Idee des Klavierstils einzufügen. Mancher glaubt sich schon ohne weiteres dieser Idee sinnvoll eingeordnet, wenn er harmlos-

subjektiv in Klaviernoten ausströmen läßt, was er seit frühester Kindheit an Klaviermusik genossen hat. Hierbei spielen die Assoziationen, intime Erinnerungen, Stimmungen und Beziehungen des Privatlebens eine beträchtliche Rolle. Man könnte diese Auffassung von der Klaviermusikproduktion die des harmlos-subjektiven Genießers nennen. Die betreffenden Musikstücke hätten aber vielleicht erst dann für die Allgemeinheit etwas Anziehendes, wenn derselbe Autor durch andere überragende Leistungen das Interesse an seiner Biographie zu wecken verstünde. Die individualistischen Erzeugnisse dieses Einzelgängers sind vielleicht immerhin noch enthusiastisch abgefaßt, was bei Produktionen des alltäglichen Bürgers nicht einmal zutrifft. Dieser zweite (natürlich auch nur als Komponist gedachte) Typ hat als eigentümliches Merkmal einen besonderen Hang zur Trägheit, indem er das, was er einmal kann und gelernt hat, immerfort wieder zur Anwendung bringt und hierbei namentlich einen (nach Nietzsche) „gefährlichen, unter Deutschen doppelt gefährlichen Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls" hat.

Schädlich sind diese Produktionen ebensowenig wie jene; sie kommen und verschwinden bald, meist ganz unbemerkt. Schlimm ist es nur, wenn ältere Klavierlehrer solche Sachen — auch aus einem Trägheitsgesetz heraus — ihren Schülern aufdrängen zu müssen vermeinen.

Die jüngste Erneuerung des Menschen, der in einem freudevoll tätigen Leben steht, der hingegeben einer fruchtbaren und sinnvollen Gegenwart die Ordnungen erkennt und anerkennt, macht es auch dem Klavierkomponisten nicht schwer, sich auf seine Lage zu besinnen. Er fühlt instinktiv, was Reichsminister Dr. Goebbels 1935 vor den Theaterleitern in Berlin sagte: „Die Revolution macht nirgends halt, erobert das Volk und das öffentliche Leben, drückt der Kultur, der Wirtschaft, der Politik, dem privaten Dasein ihren Stempel auf." Ein nicht unwesentlicher Zug dieser Revolution ist z. B. die Überprüfung der überkommenen Werte, die Musterung des Gepriesenen und Feststellung, ob die elementar wirkenden Kräfte nach sachlichen Gesichtspunkten Werte schaffen und zum Dienst am Menschen taugen können. Mir fällt — vielleicht ohne Zusammenhang damit, vielleicht doch! — dabei ein Satz ein, den Forkel berichtet: „Man nannte einen musikalischen Satz (d. h. ein Thema), der so beschaffen war, daß aus ihm durch Nachahmung und Versetzung der Stimmen die Folge eines ganzen Stückes entwickelt werden konnte, eine Invention. Das übrige war Ausarbeitung und bedurfte, wenn man die Hilfsmittel der Entwicklung gehörig kannte, nicht erst erfunden zu werden." Es kam also damals vor allem darauf an, ein dynamisch fähiges Motiv zu haben, aus dem in statischen Entwicklungen ein Stück wurde. Wenn wir nun statt nach dem „heutigen Klavierstil" nach dem „heutigen Stil in der Klaviermusik" fragen, so wird zuerst klar, daß wir damit eine zunächst einmal arteigene, d. h. autarke Klaviermusik meinen. Eine Musik für Klavier, die nicht Ersatz für Orchester, für Singstimme, für Xylophon oder sonst einen mehr oder weniger anders gearteten Musikapparat sein will. Es ist angesichts der üppigen Klanglichkeit des auf uns gekommenen Erbes schwer, sich die natürlichen Bezirke der Klaviermusik wieder rein vorzustellen. Aus Beschreibungen der neuen Stilwende und ihren Begründungen geht immer wieder her-

vor, daß gar zu pomphafte Aufmachung meistens die innere Dürftigkeit verdecke und klangrealistische Verbrämung oft an Stelle der schöpferischen Kraft stehe. Man muß endlich dahinterkommen, daß — zum Unterschied von früheren Zeiten — virtuose Kraftleistungen nicht mehr den atemraubenden Effekt machen, insbesondere, wenn zu schnell gespielt wird; der normale Mensch kann dabei als Hörer nichts als ein unruhiges Tongewoge wahrnehmen, und der Spieler hat nicht die Gefolgschaft, die sich nicht durch terra incognita blüffen läßt. Wie anders führt dagegen der Virtuose alten Schlages als vir bonus, der die Tugenden des Dienens erfüllt mit dem Einsatz aller Kräfte, der auch in der Klaviermusik höchste Verpflichtung zur Bewährung erkennt. Die umwälzende Neugestaltung unseres geistigen Schöpfertums muß dazu führen, daß sich auch in der Klaviermusik die staatlich-volkhafte Ordnung sichtbarlich offenbart. Sehr oft begegnet man aber noch einem Standpunkt, der vor über hundert Jahren formuliert wurde: „Es ist das Unaussprechliche, wonach die Kunst sich sehnt, und das hat Herr Liszt erreicht" (Allg. Mus.-Zeit., 1833, S. 848).

Zu welch individualistischen Sonderrichtungen dies Loslösen der Kunst von überpersönlichen Ordnungen führte, ist durch die unheilvolle Scheidung in absolute und assoziative Musik gekennzeichnet. Woran heute, trotz unheimlich zahlreicher Produktionen an Klaviermusik, Mangel herrscht, das ist eine symbolische Musik, die in den Gesetzen der Harmonik und der organischen, kontrapunktischen Verknüpfung jene allgemeine Ordnung widerspiegelt, die Ausdruck einer ungebrochenen Welt und einer allgemein gestrafften Seinshaltung ist. Die unpersönlich-symbolhafte Leuchtkraft ewiger Ordnung in J. S. Bachs Klaviermusik ist zu bekannt, als daß man erst noch auf sie hinweisen müßte; jedoch, merkwürdigerweise wird das die Jahrhunderte überdauernde Vorbild von den meisten Klavierkomponisten vergessen. Die Zeiten sind vorbei, in denen man Bachs an den cantus firmus „tiefsinnige Kombinatorik überindividueller Ordnung" gebundene Tonsprache als „absolute" Musik oder als langweilige Rechnerei und „knechtisches Studieren" abtat. Zwei Merkmale an seinen Klavierschöpfungen sollten uns unablässig beschäftigen: Die Beschränkung auf den artgemäßen (autochthonen) Klavierbereich und die Spiegelung kategorischer Ordnung durch musikalische Gestaltung. Ersteres befähigt den Hörer zum „Verstehen", letzteres zum „Folgenkönnen". Darauf beruht nach heutiger Anschauung der Erfolg des Klaviermusikers (des Komponisten wie des Spielers), daß er die Gefolgschaft der Hörer führen kann und nicht durch Überraschungen, Nichtigkeiten oder unvorstellbare Bravour in die Irre bringt.

Während nun der intuitive Künstler als wohl der wahre Künstler der Ordnung dazu gelangt, gehaltvolle Einfachheit in der Klavierproduktion zu schaffen, wird es dem bewußten Modernen wohl nie gelingen, über eine kleine Schar versierter Anhänger hinauszugelangen: Denn dieser ist immer nur nach absoluten Maßstäben orientiert und versucht die konsequente Weiterbildung der artistischen Hilfsmittel nach der entwicklungsgeschichtlichen Auffassung; jener aber schafft seine Werke unter dem Gesichtspunkt des Zuganges (des Laien) zur Musik. Zugang zur Musik, das schließt Routine, Experiment und Füllsel aus; es ist ein Prüfstein des elementar wirkenden

Zu den Reichsmusiktagen 1939



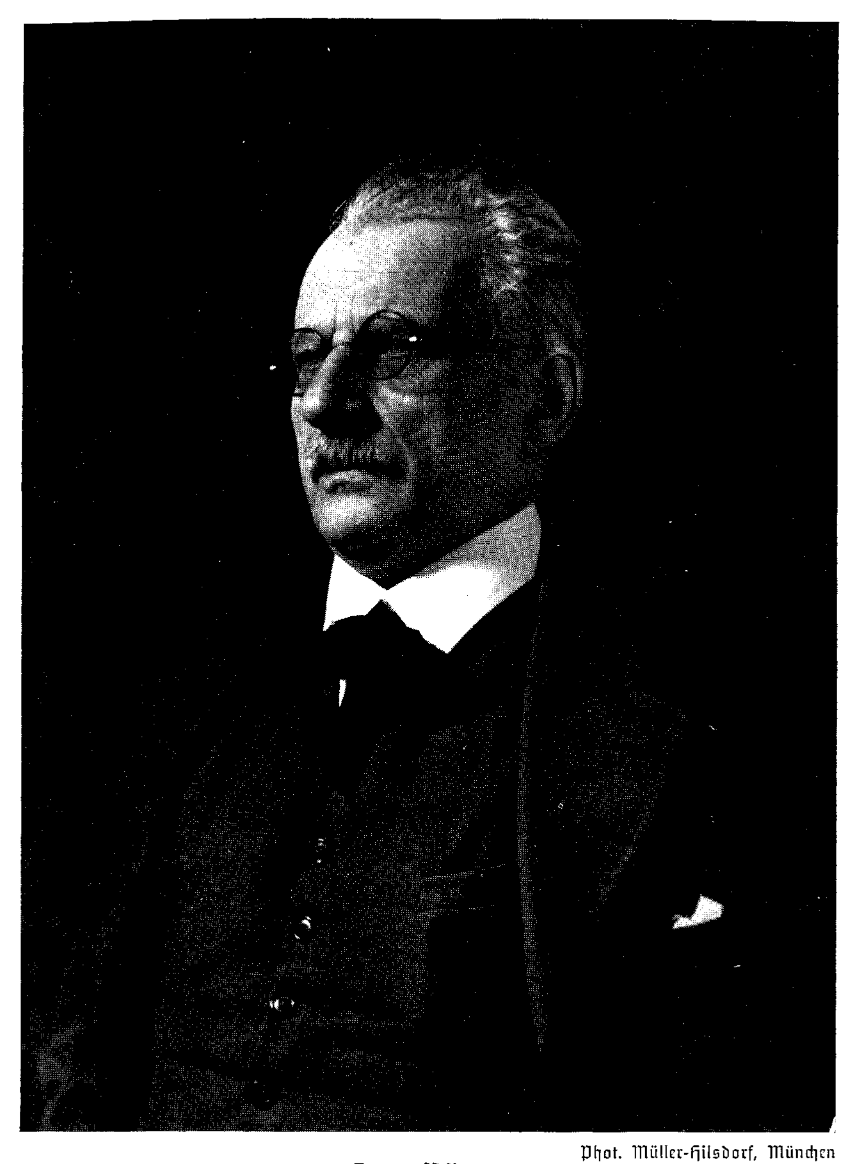
Hugo Balzer,
der Generalmusikdirektor von Düsseldorf,
der Stadt der Reichsmusiktage



Generalintendant Prof. Otto Krauß

Hugo Balzer am Pult

Karikaturen von Knoth bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen 1938



Phot. Müller-Hilsdorf, München

Hans Pfitzner

der am 5. Mai 70 Jahre alt wird

Wertes im Gebrauch; es ist weder Papiermusik noch Ersatz, sondern Musikoffenbarung. Wie von aller Kunst, die dauerhaft und in der Gegenwart wirkend sein will, heute wieder verlangt wird, daß sie wirverbundene, kündend-bekennende Haltung zeigt, so muß auch dem Klavierkomponisten einmal gesagt werden, daß er nicht l'art pour l'art zu schreiben hat und noch weniger sein individuelles Eigenleben ausleben und Werke eines Sonderlings mit dem Anspruch auf allgemeine Beachtung komponieren darf. Komponieren, auch für Klavier, muß wieder werden ein „musikalisches Opfer", wenigstens was die ernsthafte Kunstmusik und auch — die Laienmusik betrifft; es muß aus der intensiven Gestaltung die Spiegelung der gültigen und sinnvollen Ordnung hervorleuchten, aus dem dynamischen Grundgedanken muß die freudige Bereitschaft zur Mitgestaltung der Gegenwart symbolhaft erlebt werden. Man sage nicht, das sei eng und puritanisch, wenn hier die Überwindung des Illusionismus gefordert wird; denn aus der Erkenntnis dieses notwendigen Erfordernisses heraus hat das ernste, verantwortungsbewußte Streben eines Teiles unserer jungen Komponistengeneration diesen Schritt schon getan. Das Wirken der lebendigen Idee läßt sich nicht unterdrücken. Wer sich nicht darum kümmert, sieht nicht die Notwendigkeit seines Isoliertseins, sei er nun Experimentierer oder Wiederkäuer. Das Wesentliche zu erkennen und Abirrungen zu vermeiden ist eine immerwährende Aufgabe. Sich als Glied einer größeren Gemeinschaft zu fühlen, ist der Ausdruck einer Klaviermusik, die allen etwas zu sagen hat, ist Offenbarung einer geordneten Seinshaltung. Aber „Tausende treiben einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht" (Beethoven).

2000jähriges Musikland am Rhein

Denkmäler zur Musikpflege im Rheinland zur Zeit der Römerherrschaft

Von Hans Nelsbach, Dresden

Das Gebiet um den Rhein ist sicher zweitausendjähriges Musikland. Gewiß, noch umgibt manches Dunkel die vor- und frühgeschichtlichen Zeiten. Zumal die germanischen Jahrhunderte sind bisher in ihrer musikalischen Bedeutung kaum oder gar nicht erforscht (obwohl allein schon die Lurenfunde der Urgermanenzeit die Tatsache einer lebendigen Musikübung beweisen). Manches wird wohl für immer ungelöst bleiben müssen. Sonst aber dürfen wir wohl von der im neuen Deutschland auch am Rhein besonders eifrig und erfolgreich aufgenommenen germanischen Forschung auch für die Musik noch manche Neuigkeit erwarten.

Über die Musik in jenem Abschnitt rheinischer Geschichte, der dem Germanentum folgte und langwierige Kämpfe brachte, über die Musik im Rheinland zur Zeit der Römerherrschaft, sind wir dagegen besser orientiert. Es ist damals unzweifelhaft zu einem Zusammenstoß zwischen germanischer und römischer Musikkultur gekommen; die naturverbundene und natürliche Musik der Germanen geriet gegen die vom alten Griechenland übernommene, inzwischen auf römischem Boden sehr flach gewordene südliche

Tonkunst. Aus diesem Zusammenkommen völkisch verschiedener Musikauffassung und Musikübung entstand dann die Grundlage für die zeitlich gesehen so bedeutsame deutsche Musik zur Karolingerzeit und im Mittelalter.

Will man jedoch zu einem deutlichen Ergebnis kommen, so bedarf es eines Umweges, der rückschreitend das Rheinland als musikalische Landschaft kurz betrachtet. Man kommt hier ohne die Berücksichtigung völkischer, geographischer und politischer Umstände gar nicht aus.

Die Gesamtgeschichte des Landes um den Strom erweist eine Grundstellung, die sich in ihrer Urform nie, wohl aber in den Zeitformen und Gestalten gewandelt hat. Bei der Frage nach der Urform ergibt sich, daß die Rheinlande einst wie auch heute immer mehr die Mittlerin zwischen dem Norden und Süden, dem Osten und Westen waren und sind, als die Hüter und Pfleger einer eigenen, rein bodenständigen Kunst, hier also der Musik. So wurde das Rheinland das Sammelbecken für Einflüsse der verschiedensten Art. Deutlicher: das nachschaffende Element, die Pflege und Förderung des Musikwerkes als solches, überragt weit die schöpferische Seite. Gewiß, auch hier kann das Rheinland klangvolle Namen nennen. Sie werden aber alle weit überragt von einem Ludwig van Beethoven. Gründe und Ursachen hierfür braucht man nicht weit zu suchen. Der Rhein und das ihn umgebende Land sind seit Jahrhunderten heiß umstrittene Gebiete gewesen. Der Grenzlandcharakter vergrößerte die Gefahr artfremder Einflüsse hier stärker wie sonst in einem Landesteil. So konnte das Rheinland schon infolge seiner geographischen Lage, den sich oft überstürzenden Ereignissen und Gestalten — sie waren natürlich von Einfluß auf das Volksleben und die Kunst — kaum dazu kommen, in sich die Grundlagen für die überragende Entwicklung einer musikalischen Eigenkultur zu bilden.

Aber wir sehen die Stellung des Rheinlandes auch in der Verschiedenartigkeit des Volkscharakters begründet. Der Oberrhein ist gegenüber dem Niederrhein an sich viel aufgeschlossener, aufnahmebereiter. So ist das Rheinland nie zu einer Eigenkultur gekommen, die spezifisch rheinischen Charakter in reinstem Kristall zeigt. Die Forschung hat noch zu erweisen, wie weit und in welchen Formen sich hier jeweils die Einflüsse Geltung verschafft haben. Es würde zu weit führen, hier schon Einzelheiten zu nennen, um dies darzutun. Hier aber darf schon darauf hingewiesen werden, daß sich trotz alledem die Musik im Rheinland ihren deutschen Charakter immer zu bewahren wußte.

*

Das musikalische Bild des Rheinlandes zeigt in frühester Zeit zwei Grundelemente, deren Vorhandensein nicht zu bezweifeln ist. Die musikalische Betätigung der Germanen am Rhein muß, obwohl bisher Denkmäler darüber fehlen, als feststehend betrachtet werden. Gleichgültig mag es dabei sein, ob und in welchem Umfang da nun wieder nordisch-östliche oder südlich-westliche Idiome stärkere Bedeutung erlangten. Die Römerherrschaft am Strom und in ihrer Folge die zahlreichen Kämpfe um den Besitz des Landes führten die zweite Grundgestalt ein: römische Musik. Sie hat es nicht vermocht, der germanischen Musikübung am Rhein ein Ende zu bereiten, sicher aber

führte sie mancherlei Wandlungen herbei. Zu germanischem Kampfgesang und zur germanischen Hornmusik am Rhein, zur Musik aus germanischer Sitte und germanischem Brauch gesellte sich zunächst die vornehmlich durch die Tuba dokumentierte römische Militärmusik. Aber es sind auch Beweise dafür vorhanden, daß sich die übrige musikalische Kultur der Römer in das Rheinland verpflanzte, woraus dann zweifellos ein Gemisch germanisch-römischer Musikpflege und -übung entstand. Hier ist zu betonen, daß sich natürlich die Beweiskraft nur oder doch überwiegend für den Nachweis der Musikpflege erbringen läßt, während die Frage nach dem Musikwerk selbst unbeantwortet bleiben muß oder nur durch Hypothesen zu lösen ist. In Form und Gestalt der rheinischen Musikpflege in dieser Zeit vermögen wir vorläufig nicht einzudringen. Die Denkmäler zur Musikpflege im römisch beherrschten Rheinland fließen verhältnismäßig reichlich. Römische Tubabläser, reine Militärmusiker, sind durch Grabsteine mehrfach nachweisbar. So in Köln, in Brohl, im Brohltal, in Mainz, Wiesbaden und in anderen rheinischen Städten, wo römische Legionäre gehaust haben. Auch das Instrument selbst fehlt nicht. Die Hauskapelle eines römischen Edelings ist wiederum in Köln nachweisbar. Hinzu kommen als wichtiges Bindeglied Musikinstrumente römischen Ursprunges, die im Rheinland gefunden worden sind. Ferner noch Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die irgendwie durch Form und Darstellung Brücken zur germanisch-römischen Musikübung am Rhein schlagen. Und endlich dürfen die zeitgenössischen Schriftsteller nicht vergessen werden. Das ist also an sich schon südlicher Einfluß. Der ganze Oberrhein wurde durchdrungen, um etwa bei Köln-Düsseldorf ein Endziel zu finden. Denn darüber hinaus sind musikalische Spuren für unsere Zeit nicht zu finden. Das nordische Element dürfte hier wohl ein entschiedenes Halt geboten haben. Über die Römer sind dann auch fast gleichzeitig Momente griechisch-asiatischer Musikpflege an den Rhein gelangt. Was die Denkmäler bedeuten, ist leicht zu erfassen, wenn man sie selbst sprechen läßt.

Der Kölner Grabstein des Tubabläsers Urbiqus (!) ist mit seiner Entstehung in den ersten Jahrzehnten der neuen Zeitrechnung das älteste Dokument. Er zeigt vielleicht den Legionär selbst, der in seiner Rechten jedoch keine Tuba hält, sondern einen Stab, der unserem Tambourstab nicht unähnlich sieht und Pate dafür gestanden haben könnte. Wichtiger ist aber wohl jene Inschrift auf einer Grabplatte im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, wo es heißt: „Ego consonantis fistula, Sidonius acris perstrepens." — „Mit heller Flöt' beherrschte ich, Sidonius, den Musikchor." — Wie schon erwähnt ist dies der Nachweis für die Existenz einer Hauskapelle im Heim eines römischen Edelings in Köln. Im Mannheimer Antiquarium befindet sich der in Zahlbach bei Mainz gefundene Grabstein eines Sibbaeus mit der Darstellung einer Doppelflöte.

Den Reigen der Musikinstrumente mag als das einfachste Signalinstrument die Tuba eröffnen. Aus dem Marstempel in Klein-Winternheim stammt das hier wiedergegebene Instrument, das sich jetzt im Altertumsmuseum in Mainz befindet. Es ist ein aus Eisenblech zusammengebogenes Stück, das sich nach unten erweitert. Ursprünglich dürfte es eine Länge von 1,80 m gehabt haben. Heute fehlt das obere Ende mit etwa 4,3 cm. — Mehrfach tritt in rheinischen Funden der Lituus, ein der Tuba verwandtes Instru-

ment, in Erscheinung, das sich ähnlich wie unsere heutige Posaune nach unten zu einem hakenförmigen Schallbecher erweitert. Ein schönes Stück wurde seinerzeit bei Düsseldorf im Rhein gefunden und ist heute stolzer Besitz des Saalburg-Museums. 78 cm mißt das Instrument, das in A gestimmt und über 6 Töne verfügend, noch heute benutzbar ist. Ein im Main bei Flörsheim und Rüsselsheim gefundener Lituus, jetzt in Berlin, ist nicht mehr spielbar. Bruchstücke eines Lituus hat man schließlich noch in Mainz und in Wiesbaden gefunden. Ebenfalls ein schönes Stück ist auch jene achtröhrige Syrinx — übrigens die einzige im Rheinland, die noch spielbar ist —, die aus dem Besitz eines Kölner Sammlers vor einigen Jahren in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln gelangt ist. Die Mainzer städtische Altertümersammlung verfügt wiederum über eine so interessante Darstellung wie die des Reiters Andes, die ein Instrument zeigt, das unserer heutigen Zugposaune Pate gestanden haben könnte. Geht man wiederum nach Köln, so sind neben einer hübschen Signalpfeife aus Bein vor allen Dingen auch ein paar bronzene Kastagnetten zu erwähnen, die mehr oder weniger für musikalische Zwecke benutzt worden sind. Man sieht, die Auslese römischer Musikinstrumente, auf rheinischem Gebiet gefunden, ist nicht ohne Bedeutung. Daß es fast durchweg Instrumente für Militärmusik sind, bleibt bei dem Charakter der rheinischen Römerzeit nicht weiter verwunderlich.

Doch damit nicht genug. Die Römerherrschaft am Rhein schlägt auch Brücken nach Asien und nach Griechenland selbst. Eine so interessante Inschrift wie die nachstehende von einem Kölner Grabstein dürfte sich so bald und leicht nicht noch einmal im Rheinland finden. Es heißt da:

MEMORIAE /
RUPHI NATIONE GRECO /
MYLASEI CHORAULE /
QUI VIXIT ANNOS /
XVI DIONYSIUS /
ASCLEPIADES NATI /
ONE ALEXANDRI /
NUS PARENS ITEM /
ATHENAEUS BENEME /
RENTI DE SUO / /

zu deutsch:

„Dem Andenken des Ruphus, des Griechen, von Nation aus Mylasa, Chorflötenbläser, welcher lebte, sechzehn Jahre. Dionysius Asclepiades von Nation Alexandriner, sein Verwandter und Ahtenaeus haben dem Verdienten aus eigenen Mitteln den Grabstein gesetzt."

Damit ist die Existenz eines griechischen Musikers — er braucht nicht der einzige hier gewesen zu sein — im Rheinland bewiesen. Der Weg des Ruphus mag — muß aber nicht — über Rom gegangen sein. Bedeutsamer wird seine rheinische Anwesenheit aber noch dadurch: Alexandrien war der Sitz des fahrenden Künstlervolkes. Mylasa aber zeigt den direkten Weg nach Kleinasien. Somit kann der Kulturaustausch auch ohne Umwege erfolgt sein. Und daß er stattgefunden hat, beweist eine hoch wertvolle Zierflasche aus Glas im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Dieses Stück — bisher ohne jede Parallele — zeigt einen Affen, der auf einem Sessel aus geflochtenem Rohr hockt und dabei eine siebenröhrige Syrinx handhabt. Affengestalt und Sesselform sind

typisch asiatische — ägyptische — Idiome. Dagegen spricht die Syrinx für Rom. Was anders als das Erleben der Wirklichkeit sollte den Schöpfer der Flasche zu dieser Darstellungsform veranlaßt haben?

So zeigt sich also: germanisch-römischer Musikübung in den ersten Jahrzehnten und Jahrhunderten der neuen Zeitrechnung gesellen sich Zeugen griechisch-asiatischer Tendenz schon früh bei. Es bestätigt sich bereits hier die Grundstellung der Musik in der rheinischen Landschaft, das Sammelbecken für die Kunst und Kultur der verschiedensten Völker zu sein. Diese Einflüsse kommen meist von Süden und Westen her, je mehr sich jedoch der Strom von der Quelle entfernt, um so geringer wird die fremde Einflußkraft. Es hat sich im Verlauf von fast zwei Jahrtausenden die rheinische Überbegabung bei der Pflege des Kunstwerkes, der Förderung des nachschaffenden Elementes erwiesen.

Hier, wo Völker und Kulturen aufeinanderstoßen, wo Land, Strom und Volk unter Wahrung ihres Deutschtums die Aufgabe einer völkerversöhnenden Kunst bestens erfüllen, liegt auch in musikalischer Hinsicht die deutsche Kulturprovinz, welche an Deutschlands Ruf als Musikland einen sehr gewichtigen Anteil hat. Daß bereits im römisch beherrschten Rheinland die Ereignisse und Gestalten besondere Bedeutung gehabt haben, eine gewisse Grundlage für die spätere Entwicklung abgeben, dafür sind die hier angeführten Zeugen deutlicher Beweis und schönes Zeugnis.

Willkür und Launen der musikalischen Inspiration

Von Alfred Weidemann, Berlin

Die Inspiration, die Eingebung des schaffenden Künstlers, besonders des Musikers, ist ein Gnadengeschenk. Sie läßt sich nicht befehlen; der Schaffende kann sie nicht nach seinem Wunsch herbeirufen. Unerwartet und ungerufen erscheint seiner Phantasie plötzlich eine herrliche Melodie, eine neue eigenartige Akkordverbindung oder die bis dahin verborgen gebliebene Lösung einer satztechnischen Frage. Gelegenheit, Ort und Zeit der musikalischen Eingebung sind zuweilen seltsamster Art. Einige Meister der Musik haben uns selbst darüber berichtet, aber auch aus Mitteilungen anderer erfahren wir Interessantes über den Moment der Inspiration des Tonschöpfers.

Von Mozart wird uns erzählt, daß ihm die Einfälle überall, zu Hause, auf dem Spaziergang und auf Reisen, beim Billard und Kegelspiel zuströmten. Um die Ideen sofort festhalten zu können, pflegte er stets einige Blättchen Notenpapier mit sich zu führen. Er verwahrte diese in einem kleinen bunten Täschchen, das ihm seine Frau gestickt hatte; es wird noch jetzt in seinem Geburtshaus in Salzburg gezeigt.

Beethoven, der große Naturfreund, hatte seine musikalischen Eingebungen beson-

ders in der sommerlichen Landschaft; es ist bekannt, mit welcher Freude er immer wieder die schöne Umgebung Wiens durchstreifte. Im Verlaufe eines Gesprächs mit dem damals jungen Musiker Schlösser sagte er: „Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme. Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen, die kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

Von Schubert erzählen uns seine Freunde, daß er, völlig unbeeinflußt von der Umgebung, oft die schönsten Melodien fand. So schrieb er im Wirtshaus ungestört durch den ihn umgebenden Lärm manches herrliche Lied auf. Als Schubert eines Sonntags im Sommer 1826 mit mehreren Bekannten auf dem Heimweg nach der Stadt unterwegs in einem Gasthausgarten einen Freund am Tisch sitzen sah, machte die Gesellschaft in diesem Gasthaus ebenfalls Rast. Der Freund hatte ein Buch vor sich liegen; Schubert begann darin zu blättern, plötzlich hielt er inne und meinte, auf ein Gedicht zeigend: „Mir fällt da eine schöne Melodie ein, hätte ich nur Notenpapier bei mir!" Einer der Freunde zog nun auf der Rückseite eines Speisezettels die erforderlichen Linien, und inmitten eines durch Harfenisten, Kegelschieber und hin- und hereilende Kellner verursachten echten Sonntagstumultes schrieb Schubert ein Lied auf; es war das reizende Ständchen „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau...".

Auch während der Nacht, wohl halb im Traum, kamen Schubert musikalische Ideen, und sein Freund Spaun berichtet, daß Schubert, wenn er bei ihm übernachtete, meist die Brille während des Schlafes aufbehalten habe, um am Morgen sofort die ihm nachts gekommenen Einfälle aufschreiben zu können. Von der Leichtigkeit des musikalischen Schaffens Schuberts erfahren wir auch aus einer anderen Erzählung seines Freundes Spaun. Als dieser mit einem anderen Freunde einmal Schubert aufsuchte, fand er ihn „ganz glühend den Erlkönig aus einem Buche laut lesend. Schubert ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier". Schubert war damals 19 Jahre alt!

Weber, dem Schöpfer des „Freischütz", flogen, wie sein Sohn erzählt, musikalische Gedanken besonders unterwegs im Reisewagen zu. Merkwürdig ist seine Inspiration zum Marsch im „Oberon". Er hatte sie im Garten eines Lokals in Dresden, als er hier die von den Kellnern in Gruppen und Reihen aufgestellten Gartentische und umgekehrten Stühle erblickte. „Sehen Sie mal", rief er seinem Begleiter zu, „sieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter, was sind das für Trompetenstöße! Das kann ich gebrauchen."

Richard Wagner hat sich mehrfach zu der Frage der musikalischen Inspiration geäußert. Er erzählt, daß ihm einst auf einem Gebirgsausflug in der Schweiz mit Freunden, als er infolge großer Abspannung nicht weiterzugehen wünschte und einer der Freunde ihn deswegen, in dem Glauben, es sei Faulheit, derb in den Rücken stieß und

vorwärtsschob, in diesem Augenblick die Anrede Loges an die Rheintöchter für die Schlußszene des „Rheingold" eingefallen sei, und zwar sowohl die Worte wie auch die Musik. Gerade in ärgerlichen Augenblicken sei ihm, berichtet der Meister, so manche musikalische Idee gekommen. So fielen ihm während mancher heftigen Szene, die ihm seine erste Gattin Minna machte, oft die schönsten Melodien für den „Tristan" und die „Walküre" ein. In bezug hierauf erklärte er, er glaube, daß mit dem Ärger die Kräfte des Menschen angespannt seien und sein eigentümlichstes Wesen sich da auch durch die größten Inkonsequenzen hindurch rege. Nur zur Ausführung bedürfe er der Ruhe und eines gewissen Behagens, das künstlerische Arbeiten erfordere dies; die Inspiration dagegen lache aller Nöte und allen Wohlseins. Eigenartig ist es, wie ihm die Idee zum Vorspiel des „Rheingold" kam. Als er einmal nach einem Ausflug in Italien sich müde auf ein hartes Ruhebett ausgestreckt hatte, versank er, wie er erzählt, in eine Art von somnambulem Zustand, als ob er in ein stark fließendes Wasser versänke. „Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-dur-Akkordes dar, der unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte... Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum ‚Rheingold', wie ich es in mir herumtrug, doch nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war." Aber auch ein musikalischer Anlaß war einmal die Quelle der Inspiration: In einer Mondnacht 1858 in Venedig gab ihm der langgezogene melancholische Ruf der Gondoliere die klagende Hirtenmelodie zu Anfang des dritten Tristan-Aktes ein.

Der Walzerkönig Johann Strauß gehört zu den glücklichsten Melodienfindern. Die Einfälle kamen ihm ungerufen, oft in den seltsamsten Momenten. Nicht selten pflegte er sie auf seine Manschetten zu notieren, die zuweilen mit Noten ganz bedeckt waren. Einmal fiel ihm ein Motiv ein, als er eine Brieftasche erblickte, die ihm einer seiner Verleger als Weihnachtsgeschenk gemacht hatte. Als er einst mit seiner Gattin einen Spaziergang in einem Park bei Wien machte und sich gerade etwas abseits befand, kam er plötzlich auf die Gefährtin zugeeilt mit der Bitte, ihm sofort ein Stück Papier zum Aufschreiben einer musikalischen Idee zu geben. Aber auch die Gattin hatte nicht das kleinste Stückchen dieses im Augenblick kostbaren Materials bei sich, nur eine Hundertguldennote konnte sie ihm geben. Auf deren Rand schrieb der Meister sofort eilig seinen musikalischen Einfall: es war die bezaubernde Melodie des Walzerliedes „Nur für Natur hegte sie Sympathie" für den „Lustigen Krieg". Ein andermal fiel ihm nachts, als er schlaflos zu Bette lag, die Melodie eines Walzers ein. Da er, um die schlummernde Gattin nicht zu wecken, kein Licht machen wollte, schrieb er die einzelnen Noten des gefundenen Walzermotivs mit Bleistift in Buchstaben auf die Bettdecke. Ein einmal zugeflogener glücklicher Einfall kommt meist nicht noch einmal wieder, es gilt daher, ihn sofort festzuhalten.

In merkwürdigem, geradezu groteskem Gegensatz zu den obigen Mitteilungen großer Meister stehen die Angaben eines ausländischen Operettenkomponisten der neueren Zeit, des Engländers Sullivan, über das Finden seiner musikalischen Gedanken. Der Schöpfer des erfolgreichen „Mikado" berichtet: „Ich setze mich nach dem Frühstück an

die Arbeit und schreibe emsig darauflos. ‚Eingebungen‘ habe ich nie, mir fällt nie etwas ein, sondern ich suche und finde mühsam die dem mir vorliegenden Texte entsprechenden musikalischen Gedanken; dann feile ich sie sorgsam um, jede Note. So arbeite ich vier Stunden lang, und dann stärke ich meinen Leib erst durch körperliche Arbeit: Rudern, Steinwerfen, Dauerlaufen und hierauf durch eine ausgiebige Mahlzeit. Um zwei Uhr setze ich mich wieder ans Pult und arbeite unausgesetzt bis acht Uhr, das erzwingend, was das Publikum oft für den fließenden Erguß einer melodienreichen Seele hält."

Musikfestsommer

Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf vom 14.—21. Mai

Hugo Balzer, der Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf,

stellt uns das nachstehende Geleitwort zu den Reichsmusiktagen zur Verfügung:

Die Reichsmusiktage, die in diesem Jahr zum zweitenmal in Düsseldorf stattfinden, sind Festtage des ganzen deutschen, musikliebenden Volkes, sie sind Arbeitstage des deutschen Musikers. Ihr schönstes und wichtigstes Kennzeichen liegt darin, daß in den Reichsmusiktagen Veranstaltungen aller musikalischen Gruppen, Organisationen, Verbände usw. stattfinden. Die Reichsmusiktage umfassen das Platzkonzert der Militärkapelle so gut wie die große Opernaufführung und wie die Sinfonie, die HJ. musiziert in ihrem Rahmen, die deutschen Komponisten und Musikpädagogen, die Musikwissenschaftler und das Amt für Konzertwesen tagen in ihrem Rahmen. So ist der Gedanke der Volksgemeinschaft, der unser ganzes völkisches Leben beherrscht, hier für die Musik als für die tiefste und volkstümlichste deutsche Kunst verwirklicht! Zur Musik und ihrer Ausübung gehört auch die Stoßkraft großer Gedanken und führender Leitsätze; wie im Vorjahr so wird auch dieses Mal Reichsminister Dr. Goebbels in der großen politischen Kundgebung am letzten Festtag zu allen deutschen Musikliebenden und zu den deutschen Künstlern sprechen und die Ziele für die weitere musikalische Kulturarbeit umreißen. Die musikalische Krönung findet das große Fest durch eine Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven, die alles das zusammenfaßt, was die deutsche Musik als schöpferische Kunst im Ausdruck unserer Seelenhaltung geleistet hat.

Ein Hauptinteresse der Reichsmusiktage gilt naturgemäß den Aufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten auf dem Gebiet der Sinfonie, der Oper und der Kammermusik. Auch diese Aufführungen sind nicht nur für den Fachmann bestimmt, ich bin vielmehr der Überzeugung, daß die Reichsmusiktage erweisen werden, wieviel enger der Zusammenhang zwischen dem neuen Schaffen und unseren Musikhörern schon geworden ist. Die Hörer der Konzertveranstaltungen und der Opernaufführungen sind Zeugen eines wichtigen organischen Vorganges: sie werden beobachten, wie es dem Schöpfertum der deutschen Musik heute gelingt, mehr und mehr einen eigenen, im seelischen Ausdruck der Gegenwart verbundenen Stil heranzubilden.

Ist die Ausübung eines musikalischen Berufes für jeden von uns beglückender Lebensinhalt, so bedeutet es eine ehrende Auszeichnung für alle Musiker, die bei den Reichsmusiktagen mitwirken, an so hervorragender Stelle am Gesamtaufbau unserer Kultur mitwirken zu dürfen.

*

Die Vortragsfolge ist so umfassend, daß meist Parallelveranstaltungen an verschiedenen Stellen abgehalten werden müssen. Die beiden Festopern sind Alfred Irmlers „Die Nachtigall" als Uraufführung unter Balzers Leitung und Werner Egks „Peer Gynt" unter Leitung des Komponisten. — Ein abendfüllendes Chorwerk von Kurt Thomas „Saat und Ernte" wird vom Städtischen Orchester Wuppertal mit dem Chor des Düsseldorfer städtischen Musikvereins geboten. In die Konzerte teilen sich das Düsseldorfer Orchester, das Essener Orchester (unter Albert Bittner) und die Berliner Philharmoniker. Das NS.-Sinfonieorchester unter GMD. Franz Adam führt fünf Werkkonzerte durch. Kammermusik, Veranstaltungen und Tagungen der Hitler-Jugend, des NSD.-Studentenbundes, des Deutschen Volksbildungswerkes, des Reichsverbandes für Volksmusik und vieles andere sind angekündigt. Reichsminister Dr. Goebbels wird eine kulturpolitische Rede halten.

In Baden-Baden fand das bereits traditionelle internationale Musikfest statt:

Musikfrühling in Baden-Baden

IV. Internationales Zeitgenössisches Musikfest 1939

Die Bäderstadt an der Oos, einst heimliche Residenz ungekrönter Fürsten im Reiche der Kunst, hat sich durch ihre Musikfeste ihre musikalische Geltung im europäischen Kulturraum zurückerobert. Wieder wehten vor dem Kurhaus die Nationalfahnen der Länder, die ihre Komponisten zum friedlichen Wettstreit nach Baden-Baden entsandt haben. Die Engländer waren fortgeblieben, obwohl ihnen innerhalb des Programms ein unverhältnismäßig breiter Raum zugestanden war. Das Bedauern über diesen Ausfall liegt weniger auf unserer Seite, ist doch der Beitrag, den die Angelsachsen zur europäischen Musik geleistet haben, in der Musikgeschichte an sich wie auch im Rahmen der bisherigen Baden-Badener Musikfeste unverhältnismäßig gering. Die Engländer begnügten sich meist mit der Rolle der Nehmenden und Aufnehmenden, was sich offenbar aus ihrem Nationalcharakter erklärt.

An Stelle des Britischen Rundfunkchors sang der Aachener Domchor alte und neue flämische Musik, die im Zeichen des nationalen Erwachens des art- und stammverwandten Flamentums besonderer Anteilnahme begegnete. Daß die Aufführungen unter Leitung von Professor Dr. Th. B. Rehmann in der klaren klanglichen Durchlichtung, in der souveränen Beherrschung der A-cappella-Technik und der delikaten Ausmalung von großartiger äußerer und innerer Wirkung waren, ist bei dieser Chorgemeinschaft eine Selbstverständlichkeit. Diese flämische Musik eines Obrecht, Josquin de Prés, Orlandus Lassus, Adrian Willaert, van Berchem, Clemens non papa, Jakob Regnaert und Heinrich Isaac offenbart in ihrer reichen Polyphonie, in ihren kräftigen Farben und in der lyrischen Ausdrucksfähigkeit alle Merkmale der Zugehörigkeit zum nordisch-germanischen Kulturraum. Wir haben nicht vergessen, daß im Flamenland die abendländische Musik als Geistesmacht in der Verbindung südlicher Melodienfreudigkeit und germanischen Baugefühls ihre Menschheitsgeltung erreichte. Auf dem Baden-Badener „Parkett" wirkte die alte flämische Musik als ein fester Wertbegriff, der heute noch so stark und lebendig ist, daß sich an ihm ganze Komponistengenerationen ausrichten könnten. Wenn man diese vier- und fünfstimmigen Chöre hört, ihre unerhörte Spannung und Gegenwärtigkeit spürt, dann erscheint dem Betrachter das Treiben so vieler junger Komponisten, die von Formzertrümmerung und -erneuerung träumen, als nichtig und nebensächlich. Das von der alten flämischen Musik Gesagte trifft auch auf die zeitgenössische zu, die sich allerdings in den Geusenliedern des Jef van Hoof und Artur Meulemans Altflämischen Volkslieder-Bearbeitungen bewußt volkstümlich gibt, wobei natürlich ein „Wilhelmus van Nassouwen" schon von Haus aus das Erfolgsecho mitbringt. Ein Paradestück des Aachener Domchors war die achtstimmige „Himmlische Prozession" von Lodewyk de Vocht. Zarteste Zupftöne der Knabenstimmen erhoben sich hier, wie aus Silber gespon-

nen, vom Untergrund reicher Klangfarben zu mystischer Höhe.

Nicht alles, was bei Gelegenheit eines Musikfestes erklingt, hat Substanz oder gar Bestand. Die Frage, ob der Komponist an ein Ziel gelangt ist oder ob seinem Werk inmitten einer nach neuen Formen „ringenden" Zeitströmung nur überleitende Bedeutung zukommt, kann kaum von der Gegenwart entschieden werden. Unsere Aufgabe kann es nur sein, mit wachem Instinkt und aufnahmefreudiger Bereitschaft Herz und Ohr dem ehrlichen Streben und Kämpfen zu öffnen. Im ersten Orchesterkonzert kam zunächst Hans Brehme mit seinem großzügig aufgebauten „Triptychon", Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel, zu Wort. Die motorische Hetze des Finales hebt dabei die Formkraft der Anlage wieder auf. Was stilistisch gesehen bei Paul Hindemith als ursprüngliches Zeugnis seines Musiziertemperaments anzusehen ist, trägt hier allzu deutlich die Vorzeichen zweiter Hand. Walter Abendroth, als Musikschriftsteller und Pfitzner-Biograph bekannt, hat sich nach seinen eigenen Worten um die Aufführungen seiner kompositorischen Arbeiten über ein Jahrzehnt lang nicht bemüht, da er es unvereinbar mit dem Beruf eines Kritikers hielt und sich nicht in Verpflichtungen und Rücksichten verstricken wollte. „Nachdem mir indessen die humanere Form der Kunstbetrachtung so häufig Gelegenheit gibt, Nachsicht zu üben, glaube ich, solche Nachsicht auch von Zeit zu Zeit für mich selbst in Anspruch nehmen zu dürfen." Seine als Uraufführung in Baden-Baden erklungene „Sinfonietta" bedarf solcher Nachsicht nicht. Sie ist im Formalen von sicherer Geschlossenheit. Ihre grüblerische Haltung, die nach mehreren Anläufen zu freierem Ausdruck wieder in eine pessimistische Stimmung zurückfällt, wächst aus den gleichen Quellen romantischer Ichversenkung wie Pfitzners Musik. Nach der Absicht Abendroths soll die Sinfonietta nichts als „organische Musik" sein, was das eben Gesagte nicht ausschließt. Ein „Concertino für Klavier und Orchester" von Kurt Rasch betont in dem „signalartigen" Hauptthema eine dekorative Gestik, die sich zu lautstarken Expressivogipfeln ballt. Wo spielerische Elemente vorherrschen, ist das Vorbild von Jean Françaix kaum zu überhören. Unproblematischer und natürlicher gibt sich der Holländer Hans Osieck in seiner „Fantasie über ein holländisches Seemannslied" für Klavier und Orchester, die heiter und unterhaltsam abläuft. Der Komponist, ein Paur-Schüler, spielte die Klavierstimme mit beherrschtem Können, während der Kölner Pianist Erwin Bischoff dem Klavierpart in dem Werk von Kurt Rasch virtuose Schlagkraft verlieh. Blutvoll rassig und der heimatlichen Volksmusik verbunden erschienen des Ungarn Miklos Rózsa „Capriccio, Pastorale e Danza", die in neuzeitlichem, farbig linearem Gewand ausgemalt sind und von vitaler rhythmischer Energie strotzen.

Das zweite Orchesterkonzert wurde ausschließlich von ausländischen Komponisten bestritten. Des vor zwei Jahren kaum dreißigjährig verstorbenen Italieners Giovanni Salviucci „Introduzione, Passacaglia e Finale" strahlt die majestätische Kraft eines großzügigen Talents aus, das in seiner Haltung unserem im Weltkrieg in der Blüte seiner Jugend dahingerafften Rudi Stephan verwandt erscheint. Eine in der impressionistischen Farbigkeit typisch französische Ballade für Violine und Orchester von Jean Clergue wurde von der Pariser Geigerin Renée Chemet in virtuosem Stil gemeistert. G. Francesco Malipieros „Ecuba" mit dem Untertitel „Sechs sinfonische Kommentare zu der Tragödie des Euripides" spiegelt das Schicksal der antiken Hekuba in sechs Sätzen, die in einem Totentanz ausklingen. Stärkste geistige Konzentration hält auch das locker Gefügte zusammen. Hier begegnen sich der seelisch-dramatische Ausdruck und der musikalische Effekt auf einer Ebene, die den Tondichter neben den Renaissancemaler stellt. Eduardo Fabini aus Uruguay gibt in seiner sinfonischen „Mburucuyá" (Waldesrauschen) ein Stück fesselnder Programmusik. Die tropische Urwaldnacht mit ihrem geheimnisvollen Rauschen und Raunen erscheint in ausladender Stimmungsmalerei wie ein farbenbunter Teppich ausgebreitet. Das „Triptyque symphonique" (2. Sinfonie) des Flamen Marcel Poot überzeugt wieder von der Unterhaltungsgabe des Komponisten, dem der Schalk im Nacken sitzt, wenn er den sinnfälligen melodischen Reiz eines alten, aus dem Volksgut gezogenen Kinderliedes als Thema verarbeitet. Der Reichtum dieses geistsprühenden Werkes, das in jeder Phrase das energiegeladene Temperament seines Schöpfers erkennen läßt, steigert sich im Schlußsatz zu durchschlagender Wirkung.

Was Bohuslaw Martinu, den das Programmheft als Tschecho-Slowaken bezeichnet, im ersten Satz seines Konzerts für Violoncello und Orchester an krassen Dissonanzen und atonalen (andere sagen: bitonalen) Reibungen zum Klingen brachte, hätte durch eine etwas weniger draufgängerische Interpretation leicht um einige Grade gemildert werden können. Martinu lebt seit Jahren in Paris und scheint den dort herrschenden Einflüssen einer artistisch-spekulativen „Richtung" erlegen zu sein. Daß er im Grunde seines Wesens ein urge-

sundes musikalisches Talent ist, beweist das Andante seines Konzerts, das sich zu breiter Kantabilität erhebt und von dem Pariser Cellisten Pierre Fournier mit unbeschreiblich intensivem und ausdrucksgesättigtem Ton gespielt wurde. Fournier gehört zu den ganz großen Meistern seines Instruments. Die „Suite sans esprit de suite“, also eine Suite ohne den Charakter einer Suite, des Franzosen Florent Schmitt fesselt auch jenseits des bloß Klangmalerischen durch die feinsinnige Art, mit der er seinen Impressionen nachgeht. Da schildert er eine Tänzerin, die sich in wollüstiger Geschmeidigkeit wiegt, da verlieren sich im herbstlichen Park junge Mädchen mit ihren Liebhabern im Schatten dunkler Alleen, da stampfen im Tanze kalabrische Rhythmen, oder ein Stilleben mit Lilien und Zypressen erklingt in gleichsam lichtgetönten Aquarellfarben. Der „Canto ostinato“ des Norwegers Harald Saeverud erschöpft sich dagegen in einer künstlich aufgeblasenen Ekstase, die wie ein Strohfeuer verweht. Nicht ohne Originalität ist die Abwandlung des Themas, das in höchster Höhe des Orchesters einsetzt und in jeder Variation auf eine tiefere Tonstufe herabsinkt. In dem jungen Deutschen Kurt Hessenberg, der sich mit einem Concerto grosso D-dur vorstellte, schäumt es noch über von motorischem Temperament. Noch lärmt er in dem Allegro unbekümmert darauflos, aber wer einen formal und gedanklich so geschlossenen und inspirierten langsamen Satz zu schreiben vermag, ist mehr als eine Hoffnung. Schluß- und Höhepunkt des Musikfestes bedeutete Karl Höllers Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi. Ein wahrhaft königliches Thema, wie geschaffen zur Sequenzierung, beherrscht dieses klar angelegte und mit großartigem Elan durchgeführte Werk. Höller folgt darin mehr der Zeichnung als dem Kolorismus, aber er findet stets den rechten Ausgleich zwischen Klangfarbe und Klangstärke, der in der Wiedergabe durch Generalmusikdirektor Gotthold E. Lessing nicht immer erreicht war. Im übrigen war Lessing um eine sehr sorgfältige Ausformung der seiner Interpretation anvertrauten Werke bemüht, wobei sich das verstärkte Sinfonie- und Kurhausorchester als ausgezeichnet mitgehender Klangkörper erwies. In der zugleich zügelnden und befeuernden Führung des Orchesters war der junge Dirigent von sichtbarer Hingabe an seine Aufgabe besessen.

Die kammermusikalische Ausbeute des Musikfestes war zwar zahlenmäßig gering, aber gewichtig durch ihren Gehalt. Des Franzosen Jean Rivier Trio für Violine, Bratsche und Violoncello empfing durch das Quartetto della Camerata Musicale Romana alle Farbe, Grazie und Geist eines ebenso gestrafften wie klanglich gelösten Musizierens. Diese von Danilo Belardinelli angeführte Quartettvereinigung, die in der Geschlossenheit künstlerischen Wirkens höchste Ansprüche befriedigt, spielte auch des Deutschen Wolfgang Fortner 2. Streichquartett, in dem sich der Komponist zu unbeschwertem Musizieren durchzuringen versucht. Erwin Bischoff hob eine zweiteilige, breit ausgesprochene Konzertmusik für Klavier von Helmut Degen aus der Taufe. Sieben Lieder von Julius Weismann auf Gedichte von Goethe, Eichendorff, Rilke und Greif erfuhren durch Hedwig Weismann-Schöning mit dem Komponisten am Flügel eine natürlich anmutvolle Ausdeutung. Das Besinnliche und Gemütinnige dieser Poesien besitzt den reinen, unverfälschten Klang deutscher Romantik, die auch an dieser Stelle herzlichen Widerhall fand.

Wie in jedem Jahr, so fand auch diesmal zu Beginn des Musikfestes ein Empfang der in- und ausländischen Gäste im Kurhaus statt. Der badische Innenminister Pflaumer konnte bei dieser Gelegenheit mit Stolz auf die einzigartige führende Bedeutung von Baden-Badens Musikfesten, die aus wesenhafter Tradition gewachsen sind, hinweisen, und Dr. Waldemar Rosen machte im Namen des anwesenden Generalintendanten Dr. Heinz Drewes aus dem Propagandaministerium einige Ausführungen zu dem vielerörterten Problem der naturgesetzlichen nationalen Bindungen der Musik.

Friedrich W. Herzog.

Deutsches Brahms-Fest 1939

Im Rahmen der Berliner Kunstwochen dieses Jahres wurde am 27. April mit einem Konzert des Leipziger Gewandhausorchesters das Deutsche Brahms-Fest 1939 eingeleitet. Es ist das ausgedehnteste Fest, das Brahms bisher gewidmet wurde. Verantwortlich sind die Berliner Konzertgemeinde gemeinsam mit der Reichshauptstadt und die Deutsche Brahms-Gesellschaft. Das Fest erstreckt sich über zwei Wochen. In dem Programmbuch befindet sich eine anregende Studie von Walter Abendroth über „Johannes Brahms. Sein Wesen und seine musikgeschichtliche Bedeutung“ (Verlag Bote & Bock, Berlin). Über das Fest wird zusammenhängend berichtet.

Internationales Musikfest in Frankfurt am Main

Für die Zeit vom 15.—24. Juni ist ein Internationales Musikfest des „Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten" vorgesehen. E. N. v. Reznicek, der Vertreter Deutschlands, ist verantwortlich für die Programmplanung. Bei den ausländischen Werken kann er allerdings den Satzungen entsprechend nur aus den eingereichten Werken ein geeignetes auswählen, so daß sein Bestimmungsrecht hier eingeschränkt ist.

Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und die „Daphne" von Richard Strauß stehen in dem Festprogramm. Deutschland ist ferner mit Wilhelm Maler, Hermann Simon, Georg Schumann, Hans Ferdinand Schaub, Gerhard Maaß, Max Donisch, Egon Kornauth, Grete von Zieritz, Kasimir von Paßthory, Johann Nepomuk David, Julius Weismann, Hanns Holenia diesmal ungewöhnlich stark berücksichtigt.

Von dem Franzosen Henri Tomasi gelangt ein Ballett „La rosière du village" zur Aufführung. Das Klavierkonzert von Maurice Ravel ist angesetzt. Von Italienern sind Adriano Lualdi und Maria Labroca angezeigt. Belgien erscheint mit Flor Peeters und Lieven Duvosel, England mit Constant Lambert. Ferner sind genannt die Schweden Ture Rangström und Dag Wirén, der Norweger Fridtjof Baker-Gröndahl, die Finnen Taneli Kuusito und Väinö Raitio, der Isländer Jon Leifs, die Schweizer Othmar Schoeck und Heinrich Sutermeister, der Böhme Jaroslav Kricka, der Bulgare Janko P. Jankow, die Griechen Petro Petridis und Antiochos Evangelatos, der Pole Czeslaw Marek, der Däne Paul Schierbeck, der Spanier Manuel de Falla sowie der Jugoslawe Bozidar Kunc.

Die Feste des Ständigen Rates haben sich immer klarer als eine Basis zur ehrlichen Verständigung der Kulturstaaten entwickelt. Die Teilnehmer sind durchweg einig in der Ablehnung des verjudeten Musikbetriebes und aller marxistischen Tendenzen.

Arbeitstagung der Musikstudentenführer

(Bericht über die weltanschauliche Arbeitstagung der Studentenführer der Musikhoch- und -fachschulen im Außenpolitischen Schulungshaus der Reichsleitung der NSDAP. in Berlin-Dahlem, 25. bis 29. März 1939)

Die Musikerziehung des NSD.-Studentenbundes hat in den letzten drei Jahren eine entscheidende Wegstrecke zurückgelegt. Wer die Entwicklung aus ihren Anfängen und den Verlauf des ersten Reichsmusiklagers 1935 miterlebt hat, kann beurteilen, welche organisatorischen und sachlichen Probleme zu bewältigen waren, ehe das Studententum auf den Musikhochschulen einheitlich an die Grundforderungen nationalsozialistischer Kunsterziehung herangeführt werden konnte. Und es ging nicht darum, gestützt auf gewisse Vollmachten und Ansprüche, den Musikstudenten nur äußerlich zu erfassen, indem man ihm neuartige und interessante Aufgaben stellte, die sein künstlerisches Schöpfertum und die allgemeine Lebensform kaum berührten. Ebenso hätte es keinen Sinn gehabt, in der Einheit einer jeden Hochschule eine kleine Kerntruppe des Studentenbunds zu bilden, die auf sich selbst angewiesen bleibt und nicht über die nötige Breitenwirkung verfügt, der Hochschule ein neues Gesicht zu prägen. Organisation war also nicht Selbstzweck, sondern nur das beste Mittel zu einer neuen Seelenführung der gesamten musikstudentischen Jugend. Deshalb wurde auch von Anfang an die verlockende Möglichkeit, bloß durch Einkleidung in eine neue Uniform ein Studentenbundsorchester zu gründen, verworfen.

Die Zeit hat die Richtigkeit dieser Forderungen und Beschränkungen in vollem Umfange bestätigt. Zunächst mußte eine Auslese aus dem Verband einer jeden örtlichen Studentenführung geschaffen werden, die im besten Sinne Leistung und Persönlichkeit vereinigt. Fragt man nach den seelischen Ursachen und Wurzeln des künstlerischen Verfalls der Nachkriegsjahre, so findet man sie in der unseligen Aufspaltung von Menschentum und künstlerischer Eingebung. Das hatte zur Folge, daß man auf der einen Seite einen schwankenden Persönlichkeitsbegriff voraussetzte — selbst im Verbrechertum wurden grundsätzlich noch künstlerisch-schöpferische Neigungen anerkannt. Auf der anderen Seite aber war zwischen ehrlicher Kunst und flachem, artistischem Blendwerk nicht mehr sauber zu trennen. Man suchte diese Anschauung sogar theoretisch damit zu begründen, indem man annahm, daß die Natur gezwungen sei, mit biologischen Mängeln höchstwertige geistige Leistungen zu „erkaufen". Diese merkwürdig kopfstehende Ansicht eines artfremden Denkens, das nur materiell abschätzt, nicht aber zu einer „Wertung" fort-

schreitet, hat allerdings in der Verfallspraxis der Systemzeit ihre beste Verwirklichung erfahren. Wir glauben heute, daß die Natur organisch und autonom den großen Künstler hervorbringt. Sie ist nicht auf geheime Gegenspieler im negativen Bereich angewiesen. Im großen Künstler ist ein „Persönlichkeitsdefekt" ausgeschlossen, die schöpferische Leistung kann das Bild eines makellosen Seelentums nicht durchkreuzen. Mithin bedeutet uns der Künstler, in dem beide Forderungen persönlicher Gradheit und fachlicher Leistung erfüllt sind, nicht eine seltene, uncharakteristische Einzelerscheinung, sondern wir erheben diesen Künstler zum Typus, zum Musterbild des schöpferischen Menschen, auf den die ganze Erziehung sich ausrichten muß.

Die Hochschulauslese wurde in den Lagern des Studentenbunds überprüft. In diesen Lagern war der Ausgangspunkt nicht eine „romantische" Ideologie, in der die sogenannte Jugendbewegung früher zu einem Teil befangen war. Die bündische Jugend jagte Zielen nach, die man bewußt ins Jenseitige verlegt hatte, man wollte eine neue Gemeinschaft innerhalb der überkommenen Gesellschaftsform gründen, die aber dem Volksganzen nicht entsprach und daher in Sekten zersplitterte. Auch die Generationenfrage trat in den Musiklagern des Studentenbunds zurück, denn eine Reaktion gegen das Alter allein schließt noch keine neuen Werte ein. Wichtiger war, durch sichtbare Erfolge in der musikstudentischen Selbsterziehung den Führungsanspruch der Jugend auf dem ihr zustehenden Gebiet praktisch unter Beweis zu stellen. Auch der meist theoretischen Kampfstellung gegen die einseitigen „Etüdenpauker" und die „staubige Hörsaalluft" fehlt solange die nötige Überzeugungskraft, bis nicht auf breitester Grundlage ein neues System der Kunsterziehung, die alle musischen Seelenkräfte umfaßt, sicher entworfen und für die Praxis bereitgestellt ist.

Die Musiklager boten die Möglichkeit, daß sich die besten Männer aus den einzelnen Studentenführungen in bestimmten Zeitabständen Rechenschaft darüber ablegten, welche ihrer Urteile durch die Erfahrung widerlegt sind und welche bestehen konnten. So gingen aus einzelnen Wünschen und Anregungen Forderungen hervor, die von der Jugend nunmehr deutlich angemeldet werden müssen. Die vielen Aussprachen und Vorträge der Reichsmusiklager waren jedem Führer seiner Hochschulgruppe Anlaß, mit seinen engsten Mitarbeitern und mit den Vertretern des Amts Nationalsozialistischer Studentinnen alle einzelnen Vorschläge sorgsam in ihrer Tragweite zu überprüfen, die heute in einem Programm zur Reform des deutschen Musikhochschulwesens endgültig Gestalt gewonnen haben.

★

Den Schlußstein dieser Entwicklung bildete die weltanschauliche Arbeitstagung der Musikstudentenführer, die vom 25. bis 29. März von der Dienststelle des Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP. gemeinsam mit der Reichsstudentenführung im Außenpolitischen Schulungshaus, Berlin-Dahlem, veranstaltet wurde. Während in den Reichsmusiklagern der Teilnehmerkreis von Jahr zu Jahr immer größer gewählt wurde (160), waren hier lediglich die Studentenführer einberufen, so daß jede Hoch- und Fachschule durch einen Mann vertreten war. Ferner waren einige frühere Studentenführer anwesend. Praktische Musikübung, Studium der neuen Tonwerke aus den eigenen Reihen traten diesmal zurück. Hauptgegenstand war die Klärung weltanschaulicher Fragen, die auf den weiten Kreis der Kulturpolitik erweitert wurden. Hinzu kam die Festigung und Ordnung des erworbenen Wissensstoffes.

Für den Gesamtverlauf der Tagung waren der Leiter der Hauptstelle Musik, Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, und der Musikreferent der Reichsstudentenführung Rolf Schroth verantwortlich. Schroth umriß eingangs die Aufgaben, die die heutige Zeit vom Musikstudenten, dem zukünftigen Träger unserer Musikkultur, stellt. Besondere Beachtung fanden die von ihm aufgewiesenen Wege zu einem Umbau der Studieneinrichtungen, die sich durch die neuen politischen Ziele zwangsläufig ergeben mußten. Eine Statistik gab mengen- und wertmäßig einen Einblick in die Anregungen, die vom Reichsberufswettkampf der deutschen Studenten unter unseren jungen Komponisten ausgegangen sind. Große Aufgaben, wie etwa die Ausgestaltung einer Langemarck-Feier, sind immer von bester erzieherischer Wirkung. Frühzeitig unterstellt sich der reifende Künstler einer Verpflichtung, die von ihm Hingabe und Konzentration erfordert.

Der Pianist Professor Wilhelm Backhaus äußerte sich während der Tagung zum Nachwuchsproblem. Backhaus stellte eindringlich in Abrede, daß es heute in Deutschland an den jungen Musikern mangele, die zu einer bleibenden, außergewöhnlichen schöpferischen Einzelleistung befähigt seien. Wir hätten vielmehr eine Überfülle an verheißungsvollen Begabungen. Eine andere Frage sei aber die wirtschaftliche Förderung dieser Talente und die Erschließung neuer Möglichkeiten, sie in geeignetem Rahmen vor einem großen Zuhörerkreis vorzustellen. —

In diesem Zusammenhang waren die Ausführungen Dr. Alfred Morgenroths über die berufsständische Gliederung des Musikers aufschlußreich. Morgenroth zeichnete ein vielfältiges Bild vom Aufbau des von der Reichsmusikkammer betreuten Musikerstandes und knüpfte damit an die vorausgegangenen Aussprachen an. Seine mit vorbildlicher Klarheit vorgetragenen Forderungen stützten sich auf eine umfassende historische Kenntnis der wirtschaftlichen und kulturellen Lage der einzelnen Verbände und waren der Ausgang zu weiteren fruchtbaren Einzelbesprechungen. Zur Nachwuchsfrage nahm Reichsmusikreferent Schroth von jedem einzelnen Studentenführer einen geschlossenen Bericht entgegen, der mit unbestechlicher Sachlichkeit besonders die wirtschaftliche Förderung der jungen Talente zu berühren hatte. Hier waren die Feststellungen des früheren Studentenführers Herbert Klomser von besonderer Bedeutung. Die Reichsstudentenführung beabsichtigt, sich gerade auf diesem Teilgebiet für die Maßnahmen einzusetzen, die den musikkulturellen Bestand unseres Volkes erhalten und die Entwicklung der höchstwertigen Einzelleistung sichern müssen. Sie hält es aber für unbedingt erforderlich, daß die noch herrschende Zielvorstellung, einmal der gefeierte Virtuose zu werden, in der allgemeinen musikalischen Erziehung aufgegeben wird. Die Erfahrung zeigt deutlich genug, daß nur ein verschwindend geringer Bruchteil sich tatsächlich zur virtuosen Leistung emporringt, während die vielen anderen, die den in der Gegenwart hochbedeutsamen „handwerklichen Mittelstand" ausmachen, durch diese Entwicklung fehlgeleitet werden. In ihnen müssen Widersprüche und Konflikte entstehen, aus denen Hemmungen hervorgehen. Für den tatsächlich zum Virtuosen Berufenen aber wird in Zusammenarbeit mit den zuständigen Stellen eine neue materielle Grundlage geschaffen werden.

Auch die Formen der neuen politischen Feiergestaltung standen im Vordergrund. Arbeitsführer Thilo Scheller entwarf ein Bild des neuen Feierraumes, wie ihn sich der Reichsarbeitsdienst geschaffen hat. Scheller, der gleichzeitig Angehöriger der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde ist, erörterte die Feierformen der einzelnen Gliederungen und berichtete dann u. a. von der künstlerischen Ausgestaltung der Vorführungen des Arbeitsdienstes auf den Reichsparteitagen, die auch für den Studentenbund verbindlich geworden sind. Der stellvertretende Reichsstudentenführer, SA.-Standartenführer Horn, umriß sodann die herrliche Aufgabe, die der Kameradschaftserziehung auch beim Musikstudenten, dessen schöpferische Einsamkeit geachtet werde, gestellt sei. Seine Worte wurden mit Begeisterung aufgenommen und hinterließen bei jedem Studentenführer die Gewißheit, daß der eingeschlagene Weg der richtige war. Über das Arbeitsfeld des Amtes Rosenberg unterrichtete das Referat des Reichshauptstellenleiters Karlheinz Rüdiger, an das sich ebenfalls eine Aussprache anschloß, aus der die Studentenführer Richtlinien zur Beurteilung von Grenzfällen auf musikalischem und allgemein kulturpolitischem Gebiet mit auf den Weg nahmen. Von hoher Warte stellte der Vertreter des Außenpolitischen Amtes, Reichshauptstellenleiter Schäfer, die deutsche Kulturgeltung im Ausland dar. Den Satz des Führers, daß die Kunst eine politische Lebensmacht unseres Volkes sei, fand man an den vielseitigen Wirkungen bestätigt, die die deutsche Musik außerhalb der Reichsgrenzen auslöst. Reichsamtsleiter Scheidt, der Leiter der Lehrgänge des Außenpolitischen Schulungshauses, gab eine packende Einführung in das geschichtliche Denken der neuen Zeit.

Der letzte Tag blieb einer Aussprache über Grundprobleme der Musikforschung vorbehalten. Reichshauptstellenleiter Dr. Herbert Gerigk führte Schallplatten vor, und es wurden so auf experimentellem Weg Aussagen über Musikwerke, die dem Hörer noch unbekannt waren, gesammelt. Nach ausreichender Übung ergaben sich Möglichkeiten zur freien Beurteilung der Beziehungen zwischen Musik und Rasse. Auch wurde eine für die Praxis ausreichende Klärung des Entartungsbegriffs erreicht. Die damit angeregten außerordentlich lebendigen Aussprachen werden fortgesetzt. — Der Referent erstattete schließlich Bericht über die neueren Systeme einer musikalischen Rassenstilkunde. Er versuchte, den Entwicklungsgang der jüngeren Musikästhetik zu verfolgen und entwarf sodann unter Berücksichtigung der aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft hervorgegangenen Anschauungen die wichtigsten musikalischen Rassentypen, deren Darstellung bereits geschlossen vorliegt. Die Vielfalt der herrschenden Methoden zwang über eine neutrale historische Beschreibung hinaus zu einer klaren Wertung.

Die Studentenführer waren an zwei Konzertabenden Gäste von Prof. Wilhelm Backhaus und des Philharmonischen Orchesters. Zuvor verabschiedete der Musikreferent Schroth das Reichsstudentenorchester anläßlich der Generalprobe zur Italienfahrt, über die bereits in der Tagespresse ausführlich berichtet wurde. Schroth ermahnte die Studenten, daß jeder sich der Verpflichtung bewußt sein möge, von dem neuen Menschen zu künden, den die politische Gegenwart bei uns geformt hat. Er entließ das Orchester mit seinem Dank für die fleißige, un-

ermüdliche Probenarbeit, die nun in der Öffentlichkeit Anerkennung finden werde.
Den Höhepunkt erreichte die Tagung mit dem Empfang des Reichsleiters Alfred Rosenberg. Dr. Gerigk erstattete ihm Bericht über den Verlauf der Besprechungen, und Rolf Schroth stellte ihm die Führerauslese des Studentenbunds vor, in der die Vereinigung echten Künstlertums und soldatischer Haltung verwirklicht war. Schroth dankte dem Reichsleiter im Namen seiner Kameraden für die Auszeichnung, daß er ihnen eine klare weltanschauliche Ausrichtung durch die zuständige Fachabteilung ermöglicht habe. Reichsleiter Alfred Rosenberg betonte in seiner Ansprache, ausgehend von den Grundfragen der studentischen Erziehung und der Neugestaltung des deutschen Hochschulwesens, daß er die Bildung schöpferischer Arbeitskreise, die sich ehrlich um die Klarstellung unseres Wissens auf allen Gebieten des geistigen und kulturellen Lebens bemühen, immer begrüßt habe. Das Bewußtsein, daß die deutsche Kunst Ausdruck einer bestimmten inneren Lebenshaltung und eines bestimmten Weltgefüges sei, ist in unserer Zeit tiefer vorhanden als in der Vergangenheit. Wir leben in einer Zeit der Umwälzungen nicht nur politischer und militärischer Art, sondern auch tiefinnerlicher weltanschaulicher und künstlerischer. Dieses weltanschauliche Erlebnis einmal in Form der Kunst niedergelegt zu haben, ist mit einer der größten Wünsche der Bewegung. Auch auf dem Gebiet der Musik muß diesem Erlebnis Ausdruck verliehen werden. Das sei jene schöpferische Aufgabe, die dem jungen Musiknachwuchs gestellt ist. Zum Schluß gab der Reichsleiter der Hoffnung Ausdruck, daß diese Arbeitsgemeinschaft für jeden einzelnen Teilnehmer einen schöpferischen Antrieb bedeute. Sodann gab Musikreferent Rolf Schroth das Telegramm des Reichsstudentenführers Dr. Scheel bekannt, der infolge der Italienreise selbst nicht anwesend sein konnte:
„Den zur Arbeitstagung versammelten Musikstudentenführern Großdeutschlands danke ich herzlich für übersandtes Gelöbnis. Ich beglückwünsche die Musikstudentenführer zu ihren bei der Tagung gefaßten Richtlinien und sage ihnen in ihrem Kampf meine völlige Unterstützung zu. Besonders begrüße ich die enge Zusammenarbeit mit der Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg. Ich bin überzeugt, daß durch diese Verbindung stets der rechte kompromißlose Weg gefunden wird."

Wolfgang Boetticher.

Josef von Manowarda

Porträt eines Sängers

Von Hermann Killer, Berlin

Man kennt Josef von Manowarda in Berlin und Wien, im Reich und im Ausland als einen unserer charaktervollsten Sänger und als Besitzer und klugen künstlerischen Verwalter einer der schönsten Baßstimmen der Gegenwart, aber man hört außerhalb seiner künstlerischen Wirksamkeit wenig von ihm. Allzusehr fast, so will es scheinen, hat man sich gerade bei Manowarda an eine ständig sich gleichbleibende Höhe der künstlerischen Leistung auf der Bühne und im Konzertsaal gewöhnt, so daß der Mensch hinter dieser sich fast klassisch wölbenden sängerischen Lebens- und Schaffenskurve auffällig zurücktritt. Um so mehr, als der Künstler seine Privatperson bewußt und betont hinter seine Arbeit stellt und diese Arbeit selbst fast ein Menschenalter lang sich in einem seltenen Ebenmaß von gesunder Schaffensfülle vollendet. Als äußerer Beweis für die Harmonie der körperlich-stimmlichen und seelisch-geistigen Kräfte, die uns als wesentliches Merkmal dieser Künstlerpersönlichkeit erscheint, diene die Tatsache, daß Manowarda in 28 Jahren noch nie wegen stimmlicher Indisposition abgesagt hat. Natürliche Begabung, sorgfältige Pflege und weise Ökonomie sind die Ursachen dieses stolzen Sänger-„Rekordes", der jedoch nicht etwa einem ausschließlich auf die Stimme eingestellten Spezialistentum entspringt, sondern einer allgemeinen menschlichen Haltung. So leicht der Hörer bei einem nachschaffenden Künstler die Leistung und die menschliche Persönlichkeit voneinander trennen kann und so unterschiedlich beide auch oft sind, bei diesem Bassisten entspricht eins dem anderen. Diese Synthese gibt dem Wirken des Sängers die besondere Ausstrahlung einer wohltuenden Ruhe, eines Strömens aus der Fülle und einer menschlichen Wärme, die wir ebensosehr in dem Wohllaut dieses seltenen Belkantobasses wie in seiner musikalisch-sängerischen Gestaltungskraft empfinden.
Wenn man bei einem Künstler, der allein nach seinen stimmlichen Qualitäten und der Kunst ihrer Anwendung seit Jahren zu den Besten der Welt gehört, das Musikalische vor das Stimmtechnisch-Sängerische stellt, so ist in diesem Falle und be-

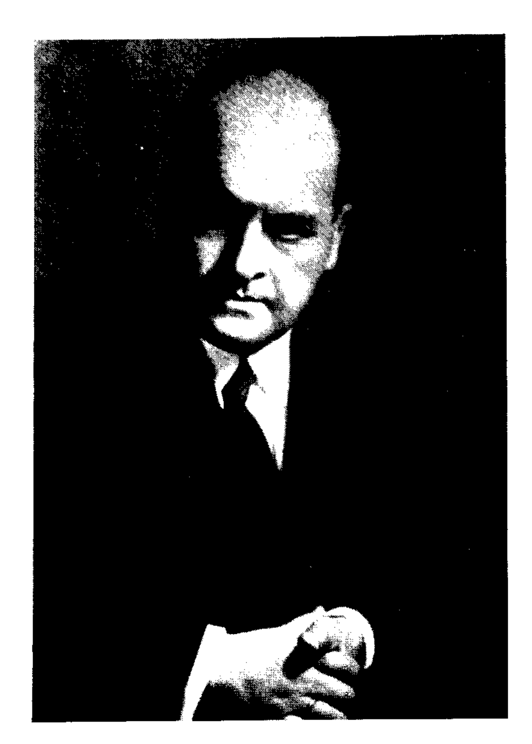
sonders nach dem bereits Gesagten wohl von vornherein die Gefahr eines Mißverständnisses ausgeschaltet. Aber schon etwa Manowardas Programmwahl an seinen Liederabenden zeigt, daß da der Musiker den Sänger leitet, und ebenso beginnt die Arbeit an jeder neuen Opernpartie mit dem Allgemein-Musikalischen des Gesamtwerkes. Erst wenn das „sitzt", wenn inneres Wesen und äußeres Gefüge einer Oper ganz verstanden und beherrscht werden, wird die eigene Partie eingebaut. Man nehme eine solche Arbeitsweise nicht als Selbstverständlichkeit, wenn sie auch zu Zeiten vielleicht einmal weitgehend selbstverständlich gewesen sein mag. Für Josef von Manowarda jedenfalls ist es typisch, das eigene und einzelne aus dem Gesamten zu entwickeln — typisch für den Sänger, den Philosophen und den politischen Menschen. Aber damit sind wir schon mitten im Werdegang der Persönlichkeit, die wir im folgenden aus einem kurzen Überblick über das Leben des Künstlers sich entwickeln sehen wollen.

Josef von Manowarda entstammt einer alten ostmärkischen Adelsfamilie, deren Linie mehrere hundert Jahre zurückführt — sogar bis nach Griechenland hinein. Der Staatsdienst gehörte zur Familientradition, und auch der spätere Sänger Manowarda dachte zunächst lediglich an eine staatliche, in diesem Falle an die diplomatische Laufbahn. Auf der altberühmten österreichischen Diplomatenschule, der Theresianischen Akademie in Wien, begann er zu lernen, um bald zu erkennen, daß ihm dieses Diplomatsein „alter Schule" nicht lag. Er strebte vielmehr zu den Höhen reiner Wissenschaft, und das Studium der Philosophie erschien dem damals schon um eine philosophisch weise Lebenshaltung bemühten jungen Manne als ein idealer Lebensinhalt. In Graz bezog Manowarda die alma mater.

Wer jedoch aus dieser denkerisch-geistigen Veranlagung heraus einen einseitigen Hang zum Abstrakten konstruieren möchte, ist im Irrtum. Dem spekulativen Geist gab eine starke künstlerische Begabung und eine ausgeprägte körperlich-sportliche Gesinnung die Ergänzung zur vollen Lebenstüchtigkeit. Violine und Cello waren die von früher Jugend an gehandhabten Instrumente, und bevor der vokale Baßton sein Recht geltend machte, hatte sich der Geiger Manowarda schon bis zur Virtuosität ausgebildet. Der Grazer Student ließ auch eine andere Familientradition nicht außer acht, die Leibesübungen. Mit drei athletenhaften Brüdern im sportlichen Wettkampf groß geworden, wurden Leichtathletik, Fechten und nicht zuletzt der Ringkampf seine Domäne, und heute noch macht es dem Kammersänger und Professor Spaß, durch ein zünftiges Muskelspiel der Arme seine Zugehörigkeit zur Gilde der „starken Männer" zu beweisen.

Einem väterlichen Wunsch aus der „Diplomatenzeit" folgend, nahm der Studiosus auch Sprach- und Gesangsunterricht, um einer später zu erwartenden Vortragstätigkeit auch mit der Kehle gewachsen zu sein. Fräulein Stipetič und Karl Walter in Graz weihten ihn in die Funktionen der Stimme und des Singens ein — mit einem weder gewollten noch erwarteten Effekt! Denn als der künftige philosophische Vortragsredner eines Tages seinen Baß mit Macht in einer Arie tummelte, unterbrach ihn ein freundlicher Herr, der bis dahin im Hintergrund des Studios zugehört hatte, mit den Worten: „Ausgezeichnet! Sie sind engagiert!" Es war Direktor Grevenberg von der Grazer Oper. Der ersten Verblüffung folgte bald die Begeisterung, die jeden erfaßt, der einmal das Glück des Singenkönnens erfahren hat. Eine neue Welt tat sich verheißungsvoll vor Manowarda auf. Der Hörsaal wurde mit den weltbedeutenden Brettern vertauscht, und das erste Engagement — vier Jahre Grazer Oper — gab ihm die theaterpraktische Grundlage für den künftigen Aufstieg. Drei Jahre Wien, an der Volksoper unter Reiner Simons, folgten. Wien wurde auch die entscheidende Station für die stimmliche Vervollkommnung des Sängers, der hier in dem berühmten Gesangsmeister Eugen Iro den idealen Betreuer fand. Mit dem preußischen Theater kam Manowarda zuerst in Wiesbaden in Berührung, wo er ein Jahr an der damaligen Hofoper wirkte. Dann rief ihn wieder Wien. Diesmal aber war es die Staatsoper, der er von 1919 bis 1935 seine ganze Kraft gewidmet hat und die ihm die bedeutendsten künstlerischen Erlebnisse und den schönsten Schaffensantrieb unter der Direktion von Franz Schalk vermittelte. Hier hat Manowarda dann alle die großen Baßpartien gestaltet, durch die er heute in der Reichshauptstadt die Operngemeinde entzückt. Hier hat er auch manchen erfolgreichen Abstecher in das Fach des Heldenbaritons unternommen, wozu ihn seine leichte und volle Höhe mühelos befähigte. Sein Sachs, sein Wotan und Kurwenal stehen ebenbürtig neben seinem Landgrafen, Gurnemanz und König Marke. Von Wien aus erfolgte auch der Ruf nach Bayreuth, wo er erstmals von 1931 bis 1934 sang. Dort hörten ihn zuerst führende Männer des neuen Deutschland: Ministerpräsident Hermann Göring und sein Generalintendant Tietjen. 1934 wurde der Vertrag mit der Berliner Staatsoper abgeschlossen, und seit 1935 gehört Manowarda dem führenden Kunstinstitut des Großdeutschen Reiches an.

Es war übrigens die höchste Zeit, daß er Wien verließ. Die Schergen des Schuschnigg-Systems



Kammersänger Josef von Manowarda
(Zu dem Aufsatz S. 527)



Reichsleiter Rosenberg besuchte die Arbeitstagung der Musikstudentenführung im Außenpolitischen Schulungshaus Berlin-Dahlem. Der Reichsleiter im Gespräch mit dem Musikreferenten der Reichsstudentenführung Rolf Schroth

(Aufnahme: Weltbild)

2000jähriges Musikland am Rhein

(Zu dem Aufsatz von H. Nelsbach S. 513)



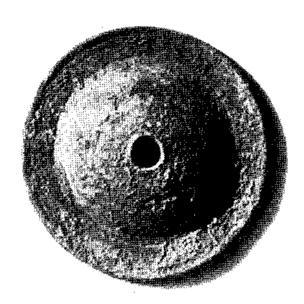
Lituus. Fundort: der Rhein bei Düsseldorf
(Aus dem Besitz des Saalburg-Museums)

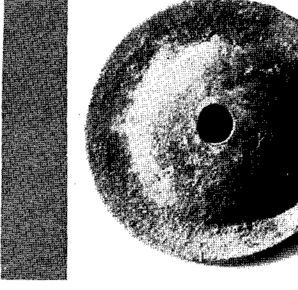


Zierflasche aus Glas
Fundort: Köln



Signalpfeife aus Bein
gefunden in Köln





2 bronzene Kastagnetten (gefunden in Köln)
(Sämtliche Stücke im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums)

(Aufnahmen aus dem Besitz von H. Nelsbach)

lauerten bereits im Hintergrund, denn der Künstler hatte nie ein Hehl aus seiner Gesinnung gemacht. Vor dem Kriege bereits Schönerer-Anhänger und ein fanatischer Hasser des Judentums, hatte er lange genug in der trüben Atmosphäre eines semitisch überwucherten Kunstbetriebes leben müssen. So wuchs er aus einer für ihn selbstverständlichen Lebenshaltung in den Nationalsozialismus hinein, für den er sich in der gefährlichen illegalen Kampfzeit in seinen freien Stunden mit Wort und Schrift — in der Oper und unter der Arbeiterschaft — einsetzte. Daß er nun in Berlin auch für die werktätige Bevölkerung oft singen kann, erfüllt ihn mit besonderer Freude. Zu Manowardas schönsten künstlerischen Erlebnissen außerhalb der Bühne gehören die Berliner KdF.-Konzerte, in denen er immer wieder die Aufgeschlossenheit der Hörer für sogenannte „schwere" Lieder wie Brahms' „Vier ernste Gesänge" oder die „Michelangelo-Sonette" von Hugo Wolf feststellt.

Damit sind wir in der Gegenwart, die für den Sänger hohe und höchste künstlerische Aufgaben „am laufenden Bande" bereithält. Nicht nur in der Staatsoper ist er unentbehrlich, überall, wo eine Festaufführung des Basses Grundgewalt bedarf, ruft man ihn, der sich schon seit Jahren keinen längeren Urlaub gönnte. Was das für ihn heißt, wird der verstehen, der mit ähnlicher Liebe sich der Natur verbunden fühlt wie dieser Künstler. „Fischen und Jagen", wohl mehr aber das sportgerechte Fischen mit Spinner und Fliege, sind seine Freude, dazu das Kraxeln, das er mit einer Gewandtheit und Ausdauer betreibt, das schon manchen wetterharten Bergführer in Staunen versetzt hat. So lebt Josef von Manowarda als Künstler und Mensch in einem tätigen, von Schaffensfreude und Schaffenskraft erfüllten Dasein. Mancherlei Plänen organisatorischer und pädagogischer Art gedenkt er in Zukunft noch nachzugehen. Nicht umsonst hat er ja auch jahrelang als Professor einer Meisterklasse an der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst gewirkt. Dem Nachwuchs möchte er gern sein Können und seine Erfahrung dienstbar machen, und wir dürfen wohl bestätigen, daß er der jungen Sängergeneration nach Gesinnung und Leistung Vorbild zu sein vermag.

Aufführungsfragen bei Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel"

Von Eugen Schmitz, Dresden

Wenn bei Aufführungen von Richard Wagners Männerchorwerk „Das Liebesmahl der Apostel" nach den A-cappella-Gesängen des ersten Teiles mit mächtigem Krescendo das Orchester einsetzt, das Nahen des Heiligen Geistes im Sturmesbrausen schildernd, dann fühlt man, daß auch hinter diesem Gelegenheitswerk ein ganz großer dramatischer Genius steht. Dennoch birgt gerade diese Stelle aufführungstechnische Schwierigkeiten, die sich völlig nur durch kleine Abweichungen von der Urfassung beheben lassen.

Bekanntlich hat Wagner das Werk auf Bestellung ziemlich rasch im Frühjahr 1843 geschrieben, als seine Phantasie schon vom „Tannhäuser" gefesselt war. Am 6. Juli 1843 erklang es in der Dresdner Frauenkirche anläßlich des ersten großen Sächsischen Sängerfestes. Der Meister deutet in seinen Erinnerungen (Mein Leben I, Seite 308) an, daß die Wirkung bei den Proben zuerst ausgezeichnet erschien, in der Kirche aber dann nicht ganz seinen Erwartungen entsprochen habe, obwohl 1200 Sänger aufgeboten waren. Wahrscheinlich meint Wagner mit dieser Bemerkung den auf den Höhepunkt des Orchesterkrescendo fallenden Choreinsatz „Gegrüßt sei, Geist des Herrn". Dieser Einsatz, den man sich gar nicht klanggewaltig genug denken kann, bleibt tatsächlich auch bei ausgezeichneten Aufführungen immer etwas hinter der Erwartung zurück. Das Orchester deckt ihn, obwohl er doch klanglich herrschend sein sollte.

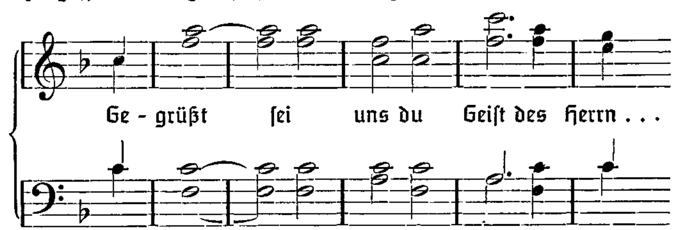
Wir finden den Grund, wenn wir die Anlage der Partitur genau prüfen. Wagner dachte, als er das Werk schuf, an den Riesenraum der Dresdner Frauenkirche und an das zu erwartende Massenaufgebot von Sängern. Deshalb wählte er sehr dicke Instrumentalfarben. In der Orchesterpartie zum „Liebesmahl" gewinnt die Klangwelt der „Rienzi"-Partitur mit ihrer Bläserfülle und Freude am Lauten einen letzten Nachhall. Der „Tannhäuser" bringt in diesem Sinne bekanntlich ein neues abgeklärtes Klangideal. Aber im „Liebesmahl" verlangt Wagner zum Streichquintett noch einmal je vier Trompeten und Hörner, drei Posaunen mit Tuba und außer den zwei- bis dreifach besetzten hohen Holzbläsern noch vier Fagotte und sogar den Serpent mit seinem klotzigen, bru-

talen Ton. Die Dresdner Hofkapelle war, wie Berlioz in seinen Lebenserinnerungen als Besonderheit vermerkt, eines der ganz wenigen Orchester, in denen sich dieses damals schon veraltete Instrument noch besetzt fand. Heute wäre seine zum Teil an der motivischen Führung beteiligte Partie einem fünften Fagott zuzuweisen.

Man wird aber, wenn die Aufführung nicht in ganz großem Raum mit einem Massenchor vor sich gehen soll, die Instrumentation überhaupt vorsichtig auflichten müssen. Natürlich nicht durch gedankenloses Weglassen ganzer Stimmen, sondern durch Verzicht auf rein klangliche Tonverdoppelungen, vor allem in den geballten Akkordwirkungen. Es dürfte dann mit zwei Pauken, zwei oder drei Trompeten und drei Fagotten gut durchzukommen sein. Selbst bei dieser Besetzung können noch manche Fülltöne weggelassen werden. Aber solche orchestrale Retusche genügt nicht. Man wird auch noch den Mut aufbringen müssen, zwölf Takte des genannten Einsatzes höher zu legen. Wagner schreibt:



Das würde für einen Opernchor passen, der von der Bühne aus über das unter ihm sitzende Orchester weg singt und dessen erste Tenöre man ja nicht sehr gern in zu gespannte Lagen führt. Für die ganz anders gearteten Tenöre bei Männergesangvereinen aber, die mit dem Orchester auf dem gleichen Podium aufgestellt sind, ist die Tonlage zu tief. Man müßte etwa singen lassen:



Dann würde wahrscheinlich die beabsichtigte Wirkung herauskommen, wobei jeder Chormeister je nach den Fähigkeiten seiner Sänger die Akkordlage noch etwas anders gestalten kann. Nur muß jedenfalls die Oberstimme durchschnittlich eine Terz höher sich ergehen, als Wagner sie geschrieben hat. Für die zweiten Tenöre und Bässe sind die klanglich besten Töne zu wählen, unter Umständen selbst auf Kosten der Vierstimmigkeit, da es hier nicht auf Fülle, sondern auf Durchschlagskraft des Chorklanges ankommt.

Wagner selbst hat sein „Liebesmahl der Apostel" als ein Gelegenheitswerk bezeichnet. Einem solchen gegenüber aber sind kleine Änderungen wohl erlaubt, wenn sie der dauernden Wirkung dienen. Wenn Wagner sich später noch einmal mit einer Aufführung dieses seines einzigen geistlichen Chorwerkes beschäftigt hätte, würde er gewiß selbst ändernd eingegriffen haben, so etwa, wie er später die „Faustouvertüre" und den „Holländer" instrumentationstechnisch auflichtete. Das „Liebesmahl" blieb aber für ihn nur eine Erinnerung — eine Erinnerung freilich nicht ohne Bedeutung: denn sie hat noch die Phantasie des Schöpfers des „Parsifal" befruchtet.

Ein Beitrag zur Aufführungspraxis alter Musik

Von Gustav Scheck, Berlin

Im Aprilheft der „Musik" nimmt Frau Eta Harich-Schneider Anlaß, in ihrem Artikel „Stilaufführungen mit kleinen Fehlern" gegen die „Puristen" doktrinärer Haltung zu Felde zu ziehen. Zunächst konnte man annehmen, daß diese trockenen, von den Musen verlassenen Pedanten reine Figuranten seien, Fechterphantomen vergleichbar, aufgestellt, um die hohe Schule der eigenen Fechtkunst in aller Brillanz und Ruhe vorzuführen. Man wundert sich aller-

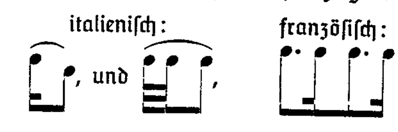
dings, daß die eingangs erwähnten, ganz realen „Konzertierenden Gemeinschaften", welche „die völlig stilstrenge, historisch getreue Aufführung alter Musik sich zur Aufgabe gemacht haben" und welche „immer breiteren Raum in unserem Konzertleben" einnehmen, das heißt also, Anerkennung und begeisterte Aufnahme bei Publikum und Presse finden, eben jene Puristen und Irrlehrer seien.

Für den Verfasser dieses Beitrags hat der Abschnitt über die französische Ouvertüre besonderes Interesse, weil er die Polemik dort eindeutig auf sich beziehen muß. Es heißt da: „In heutigen Aufführungen kann man dagegen erleben, daß sogar Ouvertüren von Bach verunstaltet werden, indem man keinen der notierten Werte mehr respektiert. Man ändert Achtel in Zweiunddreißigstel um, führt ruhige unpunktierte Sechzehntelläufe wie die oben besprochenen auftaktigen Verzierungsläufe aus, kurz, *man zerstört Bachsche Partituren ebenso unbedenklich* und *leichtfertig* wie man andererseits doktrinär und gewissenhaft die gar nicht existierende Regel vom langsamen Triller verteidigt." Nun ist meines Wissens der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger die einzige namhafte Vereinigung, welche die Bachsche Ouvertüre in h-moll für Flöte, Streicher und Generalbaß im französischen Stil, d. h. mit verkürzten Notenwerten, spielt, ebenso die Ouvertüre der Suite C-dur von J. Ph. Erlebach (Verl. Kistner & Siegel, Sammlung Organum, herausg. v. Max Seiffert) und diejenige der Suite a-moll für Blockflöte, Streicher und Generalbaß (Eulenburg-Part.) von Telemann. Vor allem aber bezieht sich der Angriff auf meine Einrichtung der obengenannten Bach-Ouvertüre, die ich für ein Schülerorchester vorzunehmen hatte.

Betrachten wir die Einwände selbst, und zwar zuerst den Abschnitt über den französischen Rhythmus und die französische Ouvertüre. Dort stellt die Verfasserin zunächst die Hypothese auf, daß der französische Stil „wahrscheinlich seinen Ursprung in den schon im 16. Jahrhundert beschriebenen rhythmischen Veränderungen der ‚Glossen', d. h. der verzierenden Läufe, mit denen man den eigentlich gearbeiteten Satz durchzog", habe. Dieser Satz ist unklar. Entweder meint die Verfasserin damit, daß die Glossen selbst rhythmisch verändert wurden, oder, wahrscheinlicher, daß die Glossen rhythmische Veränderungen seien. Beides ist unrichtig. Wer auch nur einigen Einblick z. B. in des Diego Ortiz „Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Roma 1553", Neudruck bei Bärenreiter, Kassel, hat, weiß, daß die dort angeführten Glosas melodische (selbstverständlich *auch* rhythmische) Varianten, also Diminutionen sind, welche der Gambist aus dem Stegreif über die Einzelstimme eines Madrigals machen soll, während der Cellist die übrigen Stimmen zum Akkompagnement zusammenfassen muß. Die von Ortiz weiterhin angeführten Clausulas sind nichts anderes als Verzierungen der Kadenzformeln, also „wesentliche Manieren". Die Glosas sind also Diminutionen der gegebenen Stimme den „willkürlichen Veränderungen" Quantzens entsprechend. Diese Stegreifpraxis hat seit dem Mittelalter die verschiedensten Namen: Déchant sur leliore, Discantus, Contrapunto alla mente, la gorgia. Die Clausulas (Kadenzformeln) wurden mit der Zeit stereotyp und mit besonderen Namen belegt: Trillo, Tremolo ascendens, descendens, Groppo, Circolo mezzo usw. Ihre Notation erfolgte bald in Abbreviationen, so wie wir heute noch Triller, Doppelschläge usw. abgekürzt schreiben. Hier sei gleich erwähnt, daß sich in den Gesangsstücken der frühen Monodisten (Caccini, Peri, Monteverdi usw.) und in den Orgel- und Klavierwerken von Froberger, Kerrl, Frescobaldi u. a. regelmäßig richtig ausrhythmisierte Triller finden. Die eigentliche Zeit der Diminution ist das 16. und 17. Jahrhundert. Besonders in der ersten Hälfte des letzteren Jahrhunderts ist der Ziergesang zu einer kaum noch geahnten, aber durch zahlreiche Zeugnisse belegte Blüte gediehen. Auch die Instrumente haben diese Entwicklung mitgemacht, und bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bildete sich ein eigener Instrumentalstil heraus, der in Frankreich wesentlich andere Formen annahm als in Italien. Primitiv ausgedrückt könnte man von einem italienischen Violinstil und von einem französischen Clavecinstil sprechen. Tatsächlich ist der italienische Stil bei aller virtuosen Beweglichkeit bedeutend kantabler. Er behält als wesentliches Erbe vokaler Verzierungskunst die Freiheit, über einfachst notierten langsamen Sätzen (siehe Sonaten von Corelli, Vivaldi, Tartini, Albinoni, Händel!, Telemann, Keiser, Hasse u. a.) eine Art zweiter Musik zu improvisieren. Typisch sind die weichen Rhythmen, die lombardischen Schleifer, die langen Vorhalte.

Im Gegensatz dazu ist der Clavecinstil, wie ihn Chambonnières, der Cembalist von Louis XIV. und Lehrer von Hardelles, d'Anglebert, le Bègue und der drei Couperins, ausbildet, im Vergleiche zum italienischen Stil trockener, instrumentaler, aus dem Geist seines Instruments geboren. Er ist geistvoll und brillant, zuckend und beweglich und unvergleichlich elegant. Es ließen sich zwei Grundrhythmen beider Stile aufstellen, die in kürzester Formel ihr unterschiedliches Wesen zeigen:

italienisch: französisch:

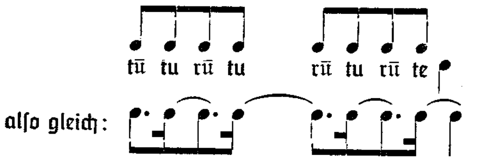


Der punktierte Rhythmus, als lourer oder pointer bezeichnet, gehört zwar ursprünglich schon zu den Verzierungen der italienischen Monodisten (Tremoli wie dieser:



wurden derartig ausgeführt:
aber erst im französischen Stil, bei dem bekanntlich im Gegensatz zum italienischen die ganze Musik, d. h. alle Töne fest notiert sind, wurde er, wenn man von den „Manieren" absieht, neben „Aspiration" und „Suspension" zur einzigen Improvisationsmanier.

Couperin le Grand sagt in seiner Schule „L'Art de toucher le Clavecin", Paris, 1717, Neudruck bei Breitkopf & Härtel, ausdrücklich: „In unserer Musiknotation gibt es meiner Meinung nach Fehler, die sich auf unsere Art, unsere Sprache zu schreiben, zurückführen lassen. Das heißt, wir schreiben anders als wir ausführen. Deshalb spielen die Ausländer unsere Musik schlechter als wir die ihrige. Die Italiener schreiben im Gegensatz zu uns ihre Musik in den wahren Notenwerten, so wie sie sie erdacht haben. Ein Beispiel: Wir pointieren mehrere stufenförmig aufeinanderfolgende Achtel, trotzdem wir sie ‚égal' notieren. Unser Brauch hat uns unterjocht, und wir machen so weiter. Ich finde, daß wir das Taktmaß mit dem zusammenwerfen, was man ‚Cadence' oder ‚Mouvement' nennt. Der Takt bestimmt Anzahl und Gleichmaß (Egalité) der Zeiten, und Cadence (der Rhythmus) ist eigentlich der Geist und die Seele, die man hinzutun muß." Zu dieser Erklärung des französischen Rhythmus wirken vorzüglich ergänzend die Artikulationszeichen in der Schule von Louis Hotteterre le Romain „Principes de la Flûte traversière, de la Flûte âbec et du Hautbois", Paris um 1707. Achtelgänge sollen, wie das Beispiel zeigt, im jambischen Rhythmus artikuliert werden:

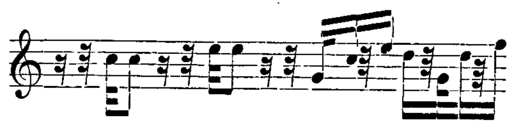


Die gleichen Regeln stellt auch Quantz in seiner Schule „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen", Berlin 1751, auf. Auch Georg Muffat, der sechs Jahre in Frankreich lebte, gibt in seinem „Florilegium musicum", gedruckt Ende des 17. Jahrhunderts in Augsburg, Neudruck im 1. Band/2 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, solche Anweisungen. Er legt in seinem Vorwort seine Erfahrungen am Pariser Hofe nieder, wo er „les Violons du Roy", das Orchester Lullys, hörte. Dieses Orchester war berühmt durch seine Spieldisziplin, insbesondere durch den gleichen Bogenstrich und durch seine Art, die französische Ouvertüre zu spielen. Quantz drückte diese Art folgendermaßen aus: 17. Hauptstück, § 13: „In langsamen Stücken müssen die mit Punkten versehenen Achtteile und Sechzehnteile mit einem schweren Striche und unterhaltend oder nourrissant gespielt werden. Der Bogen muß nicht absetzen, als wenn statt der Punkte Pausen stünden. Die Punkte müssen bis an das äußerste Ende ihrer Geltung gehalten werden: Damit es nicht scheine, als ob einem die Zeit darüber lang werde — — —. Die nach dem Punkte kommenden doppelt geschwänzten Noten müssen sowohl im langsamen als geschwinden Zeitmaße allzeit sehr kurz und scharf gespielt werden: weil die punktierten Noten überhaupt etwas Prächtiges und Erhabenes ausdrücken."

Ein sehr wichtiges Beispiel für Verkürzung steht in dem gleichen Hauptstück, 16:



„Wenn im langsamen Allabreve oder auch im gemeinen geraden Takte eine Sechzehntelpause im Niederschlage steht, worauf punktierte Noten folgen, muß die Pause angesehen werden, als wenn entweder noch ein Punkt oder noch eine halb soviel geltende Pause dahinter stünde und die darauffolgende Note noch einmal mehr geschwänzt wäre." Das heißt also, daß der Rhythmus sich so gestaltet:



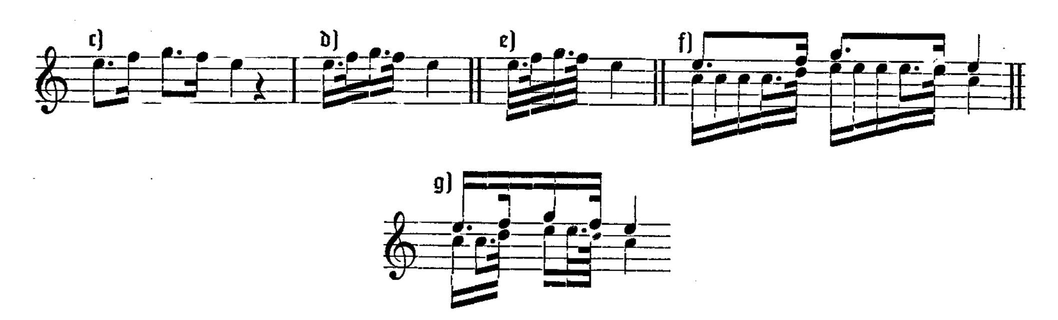
Man sehe daraufhin die Sinfonia zu der Bachkantate „Himmelskönig, sei willkommen" durch, in welcher das punktierte Motiv mit einer einzigen Ausnahme in Takt 17 auftaktig stets mit einem Sechzehntel anstatt mit einem Zweiunddreißigstel beginnt. Der Verfasser hat es selbst erlebt, daß ein Dirigent diesen offenbar hinkenden Auftakt als besondere „Nuance" immer wieder von ihm forderte. Gibt dieses Beispiel nicht zu denken? Wie lange noch solche Abweichungen der Notation von der wirklichen Ausführung bestehen, zeigt übrigens auch der Auftakt E-dur der Ouvertüre zum „Barbier von Sevilla" von Rossini:

Andante maestoso



Man wird bestimmt von keinem Orchester den Auftakt als Sechzehntel, sondern immer als Zweiunddreißigstel hören, was in der Proportion am besten den nachfolgenden Unisono-Zweiunddreißigsteln entspricht.

Nach dieser kleinen Abschweifung kehren wir zu der Polemik gegen die rhythmische Verschärfung der auftaktigen Achtel der Bach-Ouvertüre in h-moll zurück, die „unbedenklich und leichtfertig" vorgenommen worden sei. Die obigen Ausführungen des Verfassers über die alten Regeln scheinen die Richtigkeit der Ansicht von Frau Eta Harich-Schneider zu bestätigen, da dort immer nur von zwei- und dreigeschwänzten Noten die Rede ist. Muffat spricht allerdings von Achteln, aber sie sind in seiner Notation eben auch die kleinsten Werte. Der Verfasser und mit ihm seine Kollegen vom „Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger" hätten also unrecht? Die Verfasserin der Polemik übersieht jedoch eine kleine, aber entscheidende Eigenheit der Notation des 17. und 18. Jahrhunderts: *Diese Notation kennt noch nicht den zweifachen Verlängerungspunkt hinter einer Note!* Wollte man also notieren, wie man heute täte: , dann war man gezwungen, entweder so zu schreiben: , oder man griff zu der von Couperin eingeführten „Suspension", dem verzögerten Eintritt einer Note, von der Bach häufig Gebrauch macht und die er so notiert: . Dieser verzögerte Eintritt von Auftakten wird durch Beispiele in den Schulwerken von Quantz und Phil. E. Bach ausdrücklich belegt. Quantz sagt: (5. Hauptstück, 21): „Bey den Achtteilen, Sechzehnteilen und Zwey und Dreißigtheilen mit Punkten (siehe c, d, e) geht man, wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen, von der allgemeinen Regel ab. Es ist hierbei zu merken: daß die Note nach dem Punkte, bey c) und d) ebenso kurz gespielet werden muß, als die bey e), *es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaße* (usw. — —). Dies deutlicher zu begreifen, spiele man die untersten Noten bei f) und g) langsam, doch ein jedes Exempel nach seinem gehörigen Zeitmaße, nämlich das bei d) noch einmal so geschwind, als jenes bei c), und das bei e) noch einmal so geschwind, als das bei d): und stelle sich in Gedanken die obersten Noten mit Punkten vor. Nachher kehre man solches um; spiele die obersten Noten; und halte eine jede Note mit dem Punkte so lange, bis die Zeit von den untersten Noten mit den Punkten verflossen ist. *Die Noten mit den Punkten mache man ebenso kurz, als die darunter befindliche viergeschwänzte Note es erfordert.*"



Phil. E. Bach: „Die kurtzen Noten nach vorangegangenen Punkten werden allezeit kürtzer abgefertiget als ihre Schreibart erfordert, folglich ist es ein Überfluß, diese kurtzen Noten mit Punkten oder Strichen (Fähnchen, der Verf.) zu bezeichnen." (3. Hauptstück, § 21.)



Der Text spricht wieder nur von kleineren Notenwerten, aber aus den Notenbeispielen wird ersichtlich, daß sehr wohl im Zusammenspiel zugunsten einer rhythmisch straffen Zusammenfassung größere Notenwerte mit kleineren zusammenfallen können. Bedenkt man nun noch das oben über die Ungebräuchlichkeit des doppelten Punktes hinter einer Note Gesagte, so erkennt man, daß die notierten Achtel im Graveteil einer französischen Ouvertüre eben manchmal in Wirklichkeit keine Achtel, sondern Sechzehntel sind, welche verkürzt gespielt werden müssen, auch wenn die kleinsten vorkommenden Werte Zweiunddreißigstel sind!! Die in der Polemik aufgeführte Regel von der Verkürzung nur der kleinsten Werte ist also unrichtig.

Frau Harich-Schneider beruft sich schließlich auf den musikalischen Geschmack: „Hier muß der Musiker Einspruch erheben!" Die Anrufung des Geschmackes und des ästhetischen Gefühls scheint mir aber sehr trügerisch und gefährlich bei einem Stil, der zweihundert Jahre vor uns entstanden ist. Wenn wirklich dies der Maßstab sein dürfte, dann wäre alle Musikforschung, alle Cembalorenaissance und alles heiße Bemühen eitel umsonst, zumal angesichts einer so hellen, rational veranlagten Kunst wie der Musik des 18. Jahrhunderts, in welcher sogar die Gefühle in der Affektenlehre gradativ zu verwenden gelehrt wird.

Aber beziehen wir uns doch auf den Musiker, den Musiker Bach selbst! Frau Harich-Schneider scheint die Urfassung (in c-moll) der französischen Ouvertüre für Cembalo in h-moll im 2. Teil der Klavierübung von Bach (Neuausgabe Schott, Mainz) entgangen zu sein. Diese wird durch das Wasserzeichen des Autographpapiers als jedenfalls vor 1735 entstandene frühere Fassung dokumentiert und weicht in den Graveteilen von der 1735 gestochenen Fassung in h-moll erheblich ab. Sie ist nämlich rhythmisch wesentlich weicher notiert. — Notiert! — Der Titel des Stiches von 1735 lautet: „Zweyter Theil der Clavierübung bestehend aus einem Concerto in italienischem Gusto, und einer Ouvertüre nach französischer Art, vor ein Clavizymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zu Gemüthsergötzung" usw. Diese Dedikation erinnert an die „Methodischen Sonaten" von Telemann, in welchen dieser durch Beifügung einer zweiten kolorierten Adagiostimme für die stilistisch richtige Ausführung in italienischem Gusto sorgt. Auch in dem Bachschen Klavierwerk scheint sich in der Gegenüberstellung der beiden Zeitstile eine musikalisch-erzieherische Tendenz zu manifestieren. So ist erklärbar, warum Bach in der Fassung des Druckwerkes bei der Transposition nach h-moll die lockerere übliche Notation aufgibt und an ihre Stelle eine höchst subtile, geradezu mathematisch exakte Ausführungsanweisung setzt.

Der Vergleich ergibt den schlagendsten Beweis für die Theorie des Verfassers: Außer in Takt 13, dessen melodischer Sechzehntelgang höchstens pointiert werden könnte, sind sämtliche Sechzehntel in Zweiunddreißigstel umnotiert. Die Achtel in Takt 3, 5, 6, 7, 15 und 18 wurden von Bach durch Einschieben von Sechzehntelpausen in Sechzehntel verkürzt notiert! In Takt 9 und 10 wurde der Rhythmus durch Einschiebung von angebundenen Achtelnoten mit Punkt von Achteln zu Sechzehnteln verschärft! In Takt 8 ist sogar das Abschnellen des Trillers vor dem Nachschlag, wie es Ph. E. Bach fordert, durch Einschaltung einer Sechzehntelpause und durch entsprechende Verkürzung des Nachschlags umnotiert. Im zweiten Grave werden Achtel durch Einschiebung von Suspensionspausen zu Sechzehnteln verschärft in Takt 2, 11, 12, 15 und 18. Diese Verschärfung der Achtel tritt nur dann auf, wenn ein auftaktiges Zusammenfallen mit kleinen Werten in den anderen Stimmen geplant ist. Also Sechzehntel mit Zweiunddreißigsteln oder Sechzehntel mit Sechzehnteln. Hingegen bleiben die Achtel gegenüber der Urfassung unverändert, wenn gleichzeitig in den anderen Stimmen keine schnelle Bewegung oder gar Stillstand stattfindet. (Wobei immerhin noch eine leichte Verkürzung zur Befeuerung des pathetischen Ouvertürencharakters denkbar ist.) Jedenfalls dürfte damit ein ganz klarer Beweis erbracht sein. Daß Bach schon in der c-moll-Fassung in Takt 4, 10 und 16 anstatt Achteln Sechzehntel mit vorangehenden Pausen notiert hat, scheint die Theorie zu gefährden, aber nur scheinbar. Notationsinkonsequenzen sind sehr häufig auch bei diesem Meister. Sie sind erklärbar einmal aus dem Vertrauen auf eine starke, traditionsgebundene Ausführungsgewohnheit, zum andern aus der Art, Musik zu Papier zu bringen. Die Generalbaßnotation ist eine Art Stenographie. Man schrieb sehr schnell. Eine Sonate konnte an einem Tag oder doch in wenigen Tagen entstehen, im Gegensatz zu unserer Zeit. Die Artikulationsbezeichnungen (Bindebögen) tauchen meistens erst, besonders bei Händel und Telemann, an den Parallelstellen eines Themas, also beim zweitenmal, auf. Das ist als unterbewußte Reflexion psychologisch sehr wohl deutbar. Wenn also in der c-moll-Fassung schon an drei Stellen Suspensionssechzehntel stehen, dann kommt ihnen keine tiefere, speziell auf diese Orte, an denen sie stehen, gemünzte Bedeutung zu. Man notiert nur einmal exakt, was der Musiker

sowieso richtig ausführt. Anders ist es, wenn man an den Liebhaber denkt, ihm muß man alles genau vorschreiben. Zur anscheinend so sehr verallgemeinernden Regel, daß nur die kleinsten Werte verkürzt werden dürfen, ist zu sagen, daß gerade Muffat die Verkürzung der Achtel als der am meisten vorkommenden kleinen Werte lehrt. (Florilegium musicum.) Aber die Stereotypie der Lullyschen Rhythmen läßt auch, im Gegensatz zu der differenzierten Spätkunst Couperins und Bachs, kaum eine andere Verkürzung zu. Lullysche Ouvertürenrhythmen:

Siehe die Lully-Ouvertüre Seite 219 in „Musik des Barock" von Robert Haas (Handbuch der Musikwissenschaft, Athenaion-Verlag).
Ähnlich wie in der Ouvertüre des zweiten Teils der „Klavierübung" Bach selbst verkürzt hat, muß man demnach die Achtel in Takt 2, 3, 4 und 5 und das Achtel nach zwei in Takt 15 der 16. Variation der Goldbergvariationen von Bach behandeln (Ouvertürenform). Außerdem wären in Takt 11 die beiden letzten Sechzehntel in Zweiunddreißigstel mit vorangehender Sechzehntelpause zu verwandeln. In der 7. Variation, bei der Frau Harich-Schneider die Pointierung erwog, kommt eine Verkürzung doch niemals in Frage, da es sich dort doch nur um einen ganz gewöhnlichen Giguerhythmus handelt.
Was die Auszählung des Trillers anbetrifft, so ist der Verfasser dieser Betrachtung keineswegs doktrinär. Es hat allerdings, wie weiter oben erwähnt, bei den Klavierkomponisten des 16. und 17. Jahrhunderts rhythmisiert notierte Triller gegeben. John Bull (1563—1628), Galiarda:



Noch schlagender ist der Beweis durch zwei Beispiele aus Stücken von William Bird (aus „The Golden Treasury of Piano-Music", edited by Louis Oesterle, New York, G. Schirmer, 1904): Preludium:



Victoria:



Offenbar ist die zweite Notation eine Ausschreibung des gleichen Prinzips. Couperin sagt allerdings in seiner Klavierschule, er habe den Triller zwar „égal" notiert, aber man solle ihn langsamer beginnen, als man ihn schließe. Die Beschleunigung müsse aber ganz unmerklich geschehen.
Seine Notation ist übrigens doch nicht ganz gleichmäßig, während es bei Bach immerhin zu denken gibt, daß er in seiner für Friedemann angefertigten Tabelle zu einem Triller von einer Viertelnote Länge acht Zweiunddreißigstel verwendet, während er unter einer Dreiachtelnote deren zwölf notiert. Außerdem wird sich die Verfasserin der Polemik erinnern können, daß die 28. Variation der Goldbergvariationen durchgehende, exakt in Zweiunddreißigsteln notierte Triller in Dezimen und Sexten enthält. Diese Art rhythmisierten Trillers von Bach selbst dürfte man doch wohl weder als „platt-verlegen" noch als „Stilfälschung" bezeichnen können. Was das angezweifelte langsamere Tempo des Trillers betrifft, so ist hier die „Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel von Joh. Nep. Hummel, Wien, 1828, bei Haslinger (also ein Jahr nach Beethovens Tod!), ein Kronzeuge durch ihre Polemik gegen die für Hummel veraltete Ausführung des Trillers von oben: „Manche Lehrbücher geben an, der Triller soll nicht schnell gemacht werden. Dies mag für das Tangentenklavier oder für den Kielflügel gelten, allein für das Pianoforte paßt es nicht mehr; denn nichts ist dem Gehöre und Gefühle unerträglicher als ein langsamer, matter und wackelnder Triller. — Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim alten stehengeblieben und begann ihn immer mit der oberen Hilfsnote." Selbst Beethoven hat in seinen Randglossen Doppeltriller von oben beginnend und in Sechzehnteln notiert. Ein anderer Beweis ist das Kapitel „La Tonotechnie" in Dom Bedos de Celles Orgelbaulehrbuch: „L'Art du Facteur d'Orgues (1766—78): In diesem hochwichtigen Werk, auf welches Arnold Dolmetsch schon vor vielen Jahren hinwies, ist uns eine Anweisung für den Verfertiger von mechanischen Spielwalzen hinterlassen, wie er die Musik entsprechend der zeit-

genössischen Spielpraxis rhythmisch und verzierungsmäßig verändert wiederzugeben habe. Es ist so, als ob plötzlich ein Musiker der Barockzeit aus dem Grabe auferstanden wäre und uns lehrte, wie seine Zeitgenossen nun wirklich musiziert hätten. In dem Anhang der Notenbeispiele zu Dolmetsch' grundlegendem Werke „The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries", London, Novello and Company, 1916, findet sich außer einem Marsche eine Romanze von Claude Balbastre in doppelter Notation, einmal wie üblich, das andere Mal ausnotiert. Auch hier sieht man deutlich, neben den Suspensions und Aspirations Couperins, mathematisch genau notierte Triller, die einen „geschnellt" am Ende (Ph. E. Bach), alle aber symmetrisch; nur ein sehr langer Kadenztriller am Schlusse verdoppelt seine Bewegung, wie dies auch Tartini in seinem „Traité des Agréments" lehrt. (Französisch erschienen in Paris um 1740.)

Vom Standpunkt des praktischen, weiter nicht vorbelasteten Musikers aus mag sich diese Auseinandersetzung als „philologische" Haarspalterei ausnehmen, von dem des Musikhistorikers als pseudowissenschaftliches Geplänkel. Der Verfasser glaubt, daß es hier einfach um stilles Hand-in-Hand-Arbeiten, nicht um unduldsame Doktrinen geht. Der Leser soll wissen, aus was für Quellen man heute dabei schöpft. Da ist zunächst das gar nicht hoch genug zu schätzende Werk von Adolf Beyschlag, Leipzig, 1908, bei Breitkopf & Härtel: „Ornamentik der Musik." Es enthält die umfangreichste Sammlung von Diminutionen, Klauseln, Verzierungstabellen und Sängervarianten, Notenzitaten, Tabulaturzeichen usw. Leider begeht der Autor den Fehler, seine Ergebnisse falsch zu interpretieren. Er wettert überall gegen den Triller von oben und preist Hummel als großen Entdecker, weil er als erster den Triller von der Hauptnote aus lehrt. Das Werk ist also mit Vorsicht, aber als beste Materialsammlung zu gebrauchen. Ein wunderbar anregend geschriebenes Werk voll tiefer Kenntnis und lebendigen Musikgefühls ist Arnold Scherings „Aufführungspraxis alter Musik", Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. 1916 erschien bereits „The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries" von Arnold Dolmetsch, die wichtigste Quelle für die Interpretation der Verzierungen und Änderungen des Rhythmus. Sehr wichtig ist die große Arbeit von Robert Haas in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, Athenaion-Verlag, „Die Musik des Barock" und „Aufführungspraxis des Barock", die eine ungeheuere Menge von Hinweisen und Notenbeispielen und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen bringt.

Diese Hinweise mögen an diesem Orte genügen, um zu eigenem Quellenstudium anzuregen. Niemals aber werde vergessen, daß die eigentlichen Quellen nicht die Theoretiker der verschiedenen Epochen, sondern, im tiefern, geistigen Sinne, die schöpferischen Musiker sind. Der wirkliche Musiker wird niemals nur den Lehrbüchern Glauben schenken, sondern aus der Synthese von lebendigem Geist und Schulweisheit sein Wissen bilden.

Joseph Rheinberger

Späne und Spänchen aus der Künstlerwerkstatt eines großen Meisters

aufgelesen von seinem dankerfüllten Lehrling

Karl Wendl in München

Der 19. März 1939 erinnerte viele Musikfreunde und Fachmusiker wieder an den berühmten Lehrmeister und Tonsetzer Dr. Joseph von Rheinberger in München, der vor 100 Jahren, ausgerechnet an seinem Namenstage, zu Vaduz im Fürstentum Liechtenstein an der Schweizer und Vorarlberger Landesgrenze das Licht der Welt erblickte. Dank seiner begnadeten Veranlagung und seines unablässigen Fleißes und Strebens gelang es ihm nach harten Jahren emsigster Arbeit und eiserner Beharrlichkeit, eine erste überragende Stellung in der kunstsinnigen Hauptstadt des Bayernlandes zu erringen. Seine schöpferischen Werke auf allen musikalischen Gebieten wurden allerseits anerkannt und vielfach mit großem Erfolge öffentlich aufgeführt. Ganz besondere Anerkennung fand der meisterliche Tonsetzer als hochverdienter Lehrer und Musikerzieher.

Der berühmte Wagner-Apostel Hans v. Bülow, zeitweilig auch Direktor der nach den Vorschlägen Richard Wagners umgestalteten Königl. Musikschule zu München, der zu den strengsten und gefürchtetsten Kunstrichtern seiner Zeit zählte, urteilt in einem vertraulichen Briefe an Spitzweg darüber eingehend folgendermaßen: „Rheinberger ist ein wahrhaft idealer Kompositionslehrer, der an Tüchtigkeit, Feinheit und Liebe zur Sache seinesgleichen in Deutschland und Umgegend nicht findet, kurz

einer der respektvollsten Musiker und Menschen in der Welt." Daß die zeitgenössische Musikwelt in Rheinberger den trefflichsten Kontrapunktlehrer besessen, war damals wohl allgemeines Urteil der maßgebenden Könner- und Kennerkreise. Aus aller Herren Länder strömten dem gesuchten Meister auch zahlreiche begeisterte Jünger zu, die den Ruhm ihres Lehrers in aller Welt verbreiteten. Von den hervorragendsten Meisterschülern seien nur ganz wenige genannt: Humperdinck, der Schöpfer des Märchenspiels „Hänsel und Gretel", Wolf-Ferrari, der feinsinnige Deutsch-Italiener, Musikdirektor Pembaur der Ältere und seine beiden Söhne Joseph, der unvergleichliche Poet am Flügel, und Karl, Staatskapellmeister und Chorleiter in Dresden, Thuille, der Gründer der sogenannten Münchener Schule, Kienzl, der Komponist der Volksoper „Der Evangelimann", Kammersänger Loritz und sein Mitschüler und Landsmann Beer-Walbrunn, Universitätsprofessor Dr. Sandberger, der bekannte Haydn-Forscher, Meisterpianist Schmid-Lindner, Präsident Trunk der Akademie der Tonkunst u. a.

Auch Max Reger fühlte sich als junger Anfänger bemüßigt, verschiedene seiner Arbeiten dem gestrengen Kontrapunktmeister in München zur Beurteilung zu unterbreiten. Rheinbergers Urteil darüber lautete: „Ihre Kompositionen habe ich durchgesehen und glaube ich in denselben trotz der Unreife genügendes Talent gefunden zu haben, um sich der musikalischen Laufbahn zu widmen, obschon ich keinesfalls eine Verantwortung hiefür übernehmen kann, was ich für alle Fälle ausdrücklich bemerke." (1889.) Reger war schon verständnis- und einsichtsvoll genug, die Freimütigkeit des Altmeisters nicht allzu krumm zu nehmen und berichtet darüber gleich an seinen Lehrer und Musikerzieher Lindner in Weiden brieflich mit folgenden bezeichnenden Worten: „Mit der Unreife hat er leider nur allzusehr recht. Ich werde Ihnen jetzt etwas schreiben, worüber Sie fast etwas erstaunt sein dürften: Ich fühle am allermeisten meine Unreife und sage auch, daß alle meine bisherigen Kompositionen Schundware sind, da ihnen fehlt die künstlerische Vollendung, d. h. es fehlt ihnen so eigentlich, was den genialsten Entwurf oder vielmehr Gedanken erst zum Kunstwerk macht, die g e i s t i g e, verstehen Sie mich wohl, ich meine die geistige Bedeutung des Motivs oder Gedankens — Verarbeitung des Gedankens, und diese kann erst dann am vollkommensten sein, wenn sich mit dem Notwendigen des Schaffens die technisch vollkommene Ausbildung paart. Meine Sachen mögen wohl Stellen aufweisen, die ganz gut sind — allein es ist (noch) kein Meister vom Himmel gefallen."

Während meiner Studienjahre bei Meister Rheinberger machte ich es mir zur lieben Pflicht und Gewohnheit, dessen bedeutungsvolle Äußerungen, Lehrsätze und praktischen Ratschläge am Arbeitstische, an der Notenschreibtafel und bei der gelegentlichen Durchsichtnahme von freiwilligen Kompositionsversuchen in den Unterrichtsstunden gewissenhaft aufzuzeichnen. In der Annahme und Überzeugung, daß daran gar manche Musikbeflissene, alte und junge Liebhaber und Fachgenossen anteilnehmen und Wert darauf legen, sei es mir nun anmit gestattet, eine kleine Auslese daraus erstmalig zu veröffentlichen zur geneigten Danachachtung und beliebigen Verwendung.

Der vierstimmige Tonsatz ist der naturgemäße Satz in der Tonkunst. Darum musizieren wir so vielfach vierstimmig auch auf dem Klavier, in der Kammermusik und im Orchester. Dabei liegt ein Vergleich mit den vier menschlichen Stimmen nahe. Der vierstimmige Satz ist also bei jeder Komposition wohl eine Hauptsache und muß dem Kontrapunktisten gleichsam zur zweiten Natur werden und in Fleisch und Blut übergehen. (Tatsächlich kam es während unserer Studienzeit an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München nicht allzu selten vor, daß aus verschiedenen Ursachen gewisse besonders anhängliche Rheinberger-Schwärmer nach Vollendung der sämtlichen drei Kontrapunktklassen nochmals aus freien Stücken in die erste zurückkehrten, worin der strenge vierstimmige die Hauptrolle spielte.

Der dreistimmige Satz ist empfindlicher als der vierstimmige; er ist ungleich durchsichtiger, einfacher, klarer und bestimmter.

Der einfache Kontrapunkt ist die eigentliche Schule des Komponisten. Formen- und Instrumentationslehre sind nicht so überwichtig und gewissermaßen nur Nebensache.

Bei den vielen und reichen Erfahrungen Rheinbergers, der die ersten und besten Singchöre jahre- und jahrzehntelang leitete, ist es gewiß beachtenswert, seine bezüglichen Ansprüche und Forderungen hierüber kennenzulernen. Nach seinem Ermessen sollen die menschlichen Stimmen im Chorsatz für gewöhnlich nachfolgenden Umfang berücksichtigen. S o p r a n: von c^1 bis a^2. (Die hohen und höchsten Töne sollen nur im forte gebracht werden.) A l t: g bis e^2. (Also um eine Quart tiefer als der Sopran. T e n o r: c bis a^1. (Also um eine Oktave tiefer als der Sopran.) In der äußersten Tiefe ist die Tenorstimme meistens sehr tonlos wie der Sopran in der obersten Höhe für gewöhnlich ziemlich schreiend. B a ß: E bis es. Den tiefsten

Ton nicht etwa im fortissimo bringen wollen, was unausführbar ist.

Zu berücksichtigen ist auch der klimatische Einfluß auf den Umfang der Singstimmen. Man denke dabei bloß an die hohen Tenöre in den Südländern und die abgrundtiefen russischen Bässe. Die Mittellage jeder Stimme ist die beste; doch können und dürfen wohl auch einige ganz hohe und ganz tiefe Töne vorübergehend, d. i. nicht zu lange und andauernd, angewendet werden.

Die Singstimmen selbst sollen untereinander ungefähr ausgeglichen sein: also gleichzeitig nicht andauernd sehr hohe Frauen- und sehr tiefe Männerstimmen verwenden. So stehen z. B. Baß und Tenor bei zwei Oktaven Entfernung weit auseinander, nicht mehr in einem schönen, guten Klangverhältnis zusammen, denn der hohe Tenor schreit, und der tiefe Baß brummt.

Ein schön singender Baß ist immer viel wert und von großem Vorteil. Charakteristische Bässe sind das Kennzeichen eines gewandten Komponisten.

Alle Stimmen zu gleicher Zeit auf- oder abwärtsführen ist nie gut.

Allgemeine Unisonostellen sind in der ganzen Tonsatzkunst das Allerwohlfeilste.

Der Schwerpunkt des Liedes liegt in der Melodie, nicht vielleicht im Rhythmus. Es kann nicht jede Stimme Melodie sein, wohl aber kann jede Stimme melodisch sein.

Der Instrumentalist kann unfehlbar spielen, der Sänger aber muß vom vorbildlichen Standpunkt aus ein harmonisches Verständnis gewinnen. Das Singen ist also verhältnismäßig bedeutend heikler und schwieriger. Demnach müssen wir für die gesangsmäßige Musik strengere Gesetze beanspruchen, als solche auf instrumentalem Gebiete herrschen.

Das ärgste ist es, wenn ein Stück zwischen mehreren Tonarten steht, denn die Unentschiedenheit der Tonarten ist das allerschlimmste, was es für einen ehrlichen Musiker gibt.

Die Melodie muß sich nach einer natürlich zugrunde liegenden Harmonie richten. Aber auch kein Sitzenbleiben oder faules Beharren einer Stimme auf dem gleichen Tone. Daher strenges Vermeiden von sogenannten „toten" Stellen, das sind unbegründete und hemmende, lähmende Haltepunkte, wobei die natürlichen Bewegungen und Fortentwicklungen zum Stillstand kommen.

Das Einfache ist oft das beste. Der stufenweise Fortgang und Drei- und Vierklangstöne sind fast immer auch melodisch. Auch die Oktave, z. B. f^1 bis f^2, singt sich immer angenehm. Doch kann auch eine musikalische Härte gerechtfertigt erscheinen, wenn vielleicht dadurch eine besonders wirksame Stimmführung erzielt werden würde; tritt jedoch dieser Fall nicht ein, dann liegt nur eine mehr oder weniger plumpe Ungeschicklichkeit des Komponisten vor.

Die Langweiligkeit ist das allergefährlichste in der Musik; man verzeiht einem eher die Schlechtigkeit und Fehlerhaftigkeit als die Langweiligkeit. Wenn eine Sache in der Musik korrekt ist, so ist dies ja gewiß ganz anerkennenswert, aber es ist schlechterdings Vorbedingung und nur Nebensache.

Auf den Klang achten viele zu wenig, und doch lebt die Musik vom Klang. Darüber können und kommen wir nicht hinaus. Beim Komponieren Klavier zu spielen ist daher nicht so ohne weiteres zu verbannen, damit man eben immer den lebendigen und wirklichen Klang im Ohre sitzen hat.

Mir ist es gleich, ob dorisch, jonisch, hypo- oder hyperlydisch — darauf gebe ich wenig oder nichts —, wenn es nur stets gut und schön ist in unserem heutigen Sinne!

Man soll nicht immer jedes einzelne Wort malen wollen, das wäre kindisch und läppisch. Man nimmt vielmehr beim Lied den Sinn des ganzen Satzes. Der Sinn und Inhalt der ganzen Dichtung ist maßgebend für den Ausdruck. Mit der verrufenen Wortmalerei kommt man in die größten Widersprüche. Darum stets das Ganze im Auge und Ohre behalten, im kleinen wie im großen! Einheit der Stimmung, Einheit im Bau des Ganzen, vor allem bei einem kleinen Stück!

Die Melodie muß man im Gefühl haben; man muß sie empfinden.

Die Musik läßt sich bekanntlich nicht erzählen, denn wenn man sie sich erzählen lassen könnte, so wäre sie ja überhaupt unnötig und überflüssig.

In früheren (klassischen) Zeiten hörte man die Musik, heutzutage muß man sie deuten können. (In feinspöttischem Sinn auf die neuzeitlichen Musikausleger, -er- und -aufklärer gemünzt!)

Der deklamatorische Teil kommt bei mir erst in zweiter Reihe; ich stelle den musikalischen voran.

Man verlangt von einer Solostimme eine größere Melodiösität als von einer Chorstimme. Man muß die Haupttonart, in der sich ein Stück bewegt, durch das ganze Stück hindurchfühlen, trotzdem man vielleicht soundso oft moduliert, denn sie ist Grund und Boden. Wenn manche Kontrapunktisten manches Mal nicht wissen, in welcher Tonart sie sich augenblicklich befinden, so ist dies eine Errungenschaft der jüngsten Neuzeit!

Die Harmonisation muß natürlich klingen, so, als ob sie von selbst gewachsen wäre.

Je weniger Stimmen man hat, desto sorgfältiger muß man sein. Beim achtstimmigen Satz kann

schließlich beispielsweise eine weniger bewegte oder mehr in der Linie bleibende Stimme weitherziger nachgesehen werden.
Ein guter Schluß ist schwerer, als die meisten Leutchen ahnen. Nichts trifft man häufiger in sonst guten Kompositionen als mangelhafte und unbefriedigte Abschlüsse.
Das ist das unheuer Schwere in der Kunst: das, was man fühlt, auch anderen mitzuteilen; denn die Zuhörer halten sich bloß an die Musik.
Das Klavier ist ungemein geduldig, denn da kann man die schauderhaftesten Melodien darauf spielen. Beim Sänger ist dies anders; denn wenn er einen Mißklang hört, so wird er leicht mißtrauisch und singt dann gern falsch.
Die Dissonanz kann nicht in der Luft hängen, sie muß sich vielmehr an eine Konsonanz anlehnen; mit andern Worten: sich auflösen. Die Harmonisation soll einfach sein, gewählt, natürlich.
Die Pausen sind für den harmonischen Bau des Tonstückes nicht ganz bedeutungslos. Auch selbst eine Generalpause hebt nicht alle Verbindlichkeit auf, denn wir hören während der Pause noch den letzten Akkord fortklingen.
Die Melodie ist und bleibt die Seele des Liedes. Darum ist und bleibt die Singstimme auch immer die Hauptsache. Das Hauptgewicht also nicht auf Nebensachen, wie Begleitung u. dgl., verlegen! „Klavierstücke mit angehängter Singstimme" sind Auswüchse einer kranken Zeit. Man macht nicht den Rahmen zum Bild!

Das Streichquartett ist die allerschwerste Form, die es gibt. Sein Tonsatz muß kristallrein und tadellos sein. Im großen Orchester kann irgendeine Schwäche oder Blöße viel leichter zugedeckt werden, sei es durch Schlagzeug oder Blech u. dgl.

Bachs Standwerk „Das wohltemperierte Klavier" ist die Grundsäule unserer ganzen Musikliteratur. Es enthält die schönsten und besten Fugen. Durch das Studium der Fuge lernt man musikalisch-logisch denken.

Nur nicht zuviel Blech! Musik soll schön, anziehend und erbauend sein, aber nicht wie ein Erdbeben wirken. Denken wir an die Pauken und Posaunen von Jericho!

Beethovens Sinfonien muß jeder Musiker auswendig kennen.

Deutsche Opernschöpfungen in der bulgarischen Nationaloper

Von Benedikt Bobtschewsky, Sofia

Am 5. Mai 1909, also vor dreißig Jahren, wurde in Sofia zum erstenmal die ganze Oper „Bajazzo" von Leoncavallo aufgeführt. Natürlich darf man nicht meinen, daß dies überhaupt die erste Opernaufführung in Bulgarien war. Schon im Jahre 1890 wurden Versuche unternommen, in Bulgarien ein Operntheater zu gründen. Eine kleine Gruppe junger, von Begeisterung durchdrungener Männer, welche Operngesang vorwiegend in Rußland und Böhmen studiert hatten, führten damals Szenen aus verschiedenen italienischen und russischen Opern auf. Bei den damals herrschenden Verhältnissen konnte aber ein solch kühnes Unterfangen weder auf moralische noch auf materielle Unterstützung rechnen. Trotzdem sich damals Nation und Staat einer wirtschaftlichen Blüte erfreuten, gab es bei uns wohl kaum ein Publikum mit höherem musikalischen Interesse und Geschmack, und überdies fehlte es an Vertrauen zu den ersten Pionieren der Opernkunst in Bulgarien. Aber auch die zahlreichen Hindernisse vermochten die jungen musikbeflissenen Sänger von ihrem Vorhaben nicht abzuhalten, und einige Jahre später gelang es ihnen mit der Unterstützung einiger Kollegen, mit noch größerem Glauben und Ehrgeiz eine Operntruppe aufzustellen, welche ebenfalls einzelne Opernszenen — aus den Opern „Lucia di Lammermoor", „Troubadour" und „Eugen Onegin" — aufführte. Aber auch dieser Versuch scheiterte, und zwar zweifellos aus den gleichen Gründen wie der erste.
Doch schon im Jahre 1909 trat eine neue Gruppe junger Sänger auf, welche die Oper „Bajazzo" geschlossen aufführte. Das kühle und mißtrauische Sofioter Publikum nahm dieses kühne Beginnen der von jugendlichem Enthusiasmus erfüllten Sänger beifällig auf. Durch die günstige Kritik und die Unterstützung der staatlichen Behörden ermutigt, scharten die Sänger die besten Musiker um sich und führten im Jahre 1910 bereits drei Opern auf. Sie organisierten sich als Künstlergemeinschaft unter dem Namen „Bulgarische Opernvereinigung" und begannen eine regelmäßige Tätigkeit. Damals wurden die Opern „Dämon" (Rubinstein), „Traviata" (Verdi) und „Faust" (Gounod) mit Erfolg aufgeführt. Das vor-

handene, für ernste Arbeit geeignete Opernensemble und der heiße Wunsch, auch eine bulgarische Nationaloper zu haben, begeisterte einige bulgarische Komponisten, und im gleichen Jahre (1910) entstehen die ersten bulgarischen Opern.

Die Beziehungen der leitenden Persönlichkeiten der bulgarischen Opernvereinigung zu den deutschen Opernschöpfungen waren sehr lose, da die deutsche Musik im allgemeinen fast allen Mitgliedern der Opernvereinigung fremd war. Aber unter dem Einfluß einiger Verehrer der deutschen Oper unterzog sich die Opernvereinigung der verantwortungsvollen und schwierigen Aufgabe, die Oper „Die Hochzeit des Figaro" von W. A. Mozart aufzuführen. Und tatsächlich, am 23. September 1910 wurde dieses gewaltige Tonwerk Mozarts auf der Bühne des bulgarischen Nationaltheaters aufgeführt, sehr zur Verwunderung und Überraschung des Publikums und aller jener Nörgler, die unaufhörlich höchst pessimistische Stimmen über die Zukunft der Opernvereinigung laut werden ließen. Man wird sich vorstellen können, in welcher Gestalt Mozart auf der bulgarischen Bühne erschienen ist, wenn man bedenkt, daß kein einziger Darsteller und keine der leitenden Personen, sowohl Dirigent als auch Regisseur, je in Deutschland waren, ja nicht einmal einer Aufführung von „Figaros Hochzeit" beigewohnt hatten. Viele Jahre sind seither verflossen, aber immer noch hält der Eindruck an, den diese bemerkenswerte Vorführung auf mich gemacht hat. Heute mutet es unerklärlich an, wieso Susanne ein holländisches Kostüm tragen konnte oder wie Figaro selbst Escamillo oder Valentin („Faust") hätte sein können, während die Gräfin der Maria Stuart oder Katharina der Großen ähnelte. Nicht weniger merkwürdig berührt es, wenn man erfährt, daß das Orchester in seiner vollen Besetzung von 24 Musikern die Ouvertüre wie einen Parademarsch spielte oder wenn eifrige Musikanten bei den zartesten Stellen der Quartette, Septette usw. trotz des bescheidenen Orchesterumfanges ihre Kollegen auf der Bühne gänzlich übertönten, so daß vom vokalen Teil der Oper wenig übrigblieb... Aber trotzdem schloß die Aufführung glücklich ab, und vielleicht ist ihr Erfolg von allen, welche diese Schöpfung Mozarts miterlebten, so stark empfunden worden, daß es bis heute niemand wagte, die „Hochzeit des Figaro" in den Opernspielplan aufzunehmen, wiewohl kein einziger der damaligen Mitwirkenden mehr unter den heutigen Mitgliedern der Opernbühne zu finden ist.

Erst im Jahre 1922 sah man wieder eine deutsche Oper auf unserer Bühne. Es ist überflüssig, zu erwähnen, daß die bulgarische Opernbühne in diesen langen zwölf Jahren ein ganz anderes Format erlangt hat. Unter den Opernkräften dominierten erfahrene Sänger mit ausgezeichneten Stimmen und gute Instrumentalisten. Und dennoch: trotz jahrelangem Wirken war die Oper bis zum Jahre 1922 vom Staate nicht anerkannt worden. Mit großen Anstrengungen und unter schweren Opfern konnten die Leiter eine Deckung für die großen Ausgaben finden, wobei sie zum Teil von der Sofioter Gemeindeverwaltung unterstützt wurden. Erst im Mai 1923 hat der damalige Unterrichtsminister Omartschewski eine Gesetzesvorlage in der Sobranje eingebracht, durch welche die „Opernvereinigung" als staatliche Institution anerkannt und ihr eine jährliche Subvention bewilligt wurde. Der Erfolg, den die Opern „Mignon" und „Bohème" hatten, war von ausschlaggebender Bedeutung für den Bestand der „Opernvereinigung" schlechthin. Zum erstenmal wurde damals M. M. Zlatin von der Moskauer Oper als Hauptdirigent eingeladen und in dieser Eigenschaft am Sofioter Nationaltheater angestellt; er bekleidete diese Stelle bis zum Jahre 1924.

Fünf Jahre später wurde zum Hauptdirigenten der Russe E. Pomeranzeff, der früher an der Moskauer Oper gewirkt hatte, ernannt. Er brachte am 18. Februar 1927 „Die Fledermaus" mit vorzüglichster Stimmenbesetzung zur Aufführung und erzielte einen vollen Erfolg. Von dieser Spielzeit an setzte sich die deutsche Oper in Bulgarien immer mehr durch. Zu Beginn der Spielzeit 1927/28 wurde mit einem bis dahin nicht gesehenen Erfolg „Orpheus" (von Gluck) gespielt. Diese Oper erlebte mit ihrer prachtvollen Ausstattung 36 Aufführungen. Ihre Anziehungskraft übte diese Oper nicht nur mit ihrer Musik, sondern auch mit ihren schönen, stilvollen Ballettvorführungen aus, welche von Frau Lydia Valkova inszeniert worden sind.

Im Jahre 1928 brachte man am 13. Januar die Oper „Tiefland" von E. d'Albert mit großem Erfolg zur Aufführung. Obzwar diese Oper bei den ersten Aufführungen von dem zahlenmäßig geringen Publikum, das für moderne Musik geschult war, mit großem Beifall aufgenommen wurde, hatte sie in den breiteren Schichten des Publikums nicht den erwarteten Anklang gefunden und wurde daher vom Spielplan abgesetzt. Fast gleichzeitig mit dieser Oper wurde am 14. März 1928 die „Entführung aus dem Serail" von Mozart, ebenfalls mit vorzüglicher Stimmenbesetzung, aufgeführt. Der damalige Dirigent T. Hadjieff, der scheinbar nicht genügend mit dem Stile Mozarts vertraut war, vermochte diese reizende komische Oper nicht in ihrer charak-

teristischen Eigenart zu Gehör zu bringen. Das war die Ursache, weshalb dieses Stück beim Publikum keinen Beifall gefunden hat. Nach zehn Aufführungen wurde die „Entführung aus dem Serail" vom Spielplan gestrichen. Aus dem gleichen Grunde vermochte auch die komische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" von O. Nicolai, die am 13. Dezember 1929 aufgeführt wurde, keinen Erfolg zu erzielen. Immerhin konnte diese Oper dank der guten Stimmenbesetzung achtzehnmal aufgeführt werden.

Bis zu jenem Zeitpunkte war Richard Wagner als Opernkomponist in Bulgarien so gut wie unbekannt. Zum ersten Male entschloß sich die Theaterleitung, den „Fliegenden Holländer" in den Spielplan aufzunehmen: am 10. Februar 1930 fand die Aufführung mit großer Begeisterung seitens der Darsteller und unter stürmischem, nicht endenwollendem Beifall des Sofioter Publikums statt. Die Vorbereitungen zur Aufführung dieser Oper nahmen zwei Monate in Anspruch, wobei der Bestand des Orchesters sowie des Chores verstärkt wurden. Innerhalb zweier Spielzeiten wurde der „Fliegende Holländer" dreißigmal aufgeführt. Im gleichen Jahre wurde Hermann Stange aus Berlin als Hauptdirigent der bulgarischen Oper eingeladen. Unter seiner Leitung wurden innerhalb von zwei Spielzeiten fünf deutsche Opern aufgeführt, von denen einige einen bemerkenswerten Erfolg zu erzielen vermochten.

Mit unerschöpflicher Energie, Hingebung und Sachkenntnis arbeitete Stange an der Inszenierung dieser Opern. Am 7. April 1930 wurde „Don Juan" von Mozart aufgeführt. Der Erfolg war sehr groß, obzwar das Szenenbild nicht befriedigte, weshalb dieses Stück nicht lange aufgeführt wurde. Es erlebte bloß 13 Aufführungen. Glücklicher war die Inszenierung der Oper „Der Freischütz" von Weber, wo auch die Stimmenbesetzung eine gelungenere war, obzwar die Vorbereitungen zu dieser Oper bloß sechs Wochen in Anspruch nahmen. Diese Oper, deren Erstaufführung in Sofia am 19. Mai 1930 stattfand, wurde zweiundzwanzigmal aufgeführt. Bereits zu Beginn des Monats November 1930 fanden die Vorbereitungen zur Aufführung des „Tannhäuser" statt, was für Sofia ein wirklich bemerkenswertes Ereignis war. Diese prächtige Oper hatte, ebenfalls unter Leitung Stanges, einen unerwartet großen Erfolg. Die Premiere, die am 30. Januar 1931 stattfand, erzielte stürmischen Beifall. Doch einen noch stürmischeren und anhaltenderen Erfolg, der bis heute nicht übertroffen wurde, hatte die Oper „Die Zauberflöte", deren Erstaufführung am 1. Mai 1931 stattgefunden hat. Bei provisorischer Einrichtung, mit offen während des Spieles sich bewegender Bühne wurde dieses Stück bis heute mehr als fünfzigmal aufgeführt. Die nächste deutsche Oper, das Märchenspiel „Hänsel und Gretel", hingegen konnte die Aufmerksamkeit des Publikums nicht lange fesseln. Die Erstaufführung fand am 11. März 1932 statt. Vielleicht ist die Ursache des geringen Erfolges darin zu suchen, daß dieses Stück zwischen anderen Opern aufgeführt wurde, deren gelungene Inszenierung die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich lenkte, während hier der erwartete Erfolg sogar bei der Jugend ausgeblieben ist.

Nachdem Hermann Stange Sofia verlassen hatte, dauerte die Aufführung deutscher Opern — wenn auch nicht im gleichen raschen Tempo — an. Das Opernensemble ist bereits mit dem deutschen Stil vertraut, die leitenden Personen, Dirigenten wie Regisseure, haben ihre berufliche Ausbildung in Deutschland genossen und sind aufrichtige Anhänger der deutschen Musikkunst. Der wieder aus dem Auslande eingetroffene ehemalige Hauptdirigent M. Zlatin, den die Operndirektion nun zum dritten Male für das bulgarische Nationaltheater gewinnt, steht unter dem Einfluß der deutschen Kunst. Am 4. Oktober 1933 wurde die bekannte Oper Lortzings „Zar und Zimmermann" aufgeführt. Der Name des Autors wie die Oper selbst sind in Bulgarien durchaus unpopulär gewesen; auch der typische Stil der deutschen Spieloper ist unserem Publikum irgendwie fremd, und gerade deshalb wurde diese Oper, die reich an schönen Melodien und komischen Szenen ist, vom Publikum mit wenig Beifall aufgenommen und daher nach acht Vorstellungen vom Spielplan gestrichen.

Im nächsten Jahre, am 5. Oktober 1934, fand die Erstaufführung von „Lohengrin" statt. Das Verdienst an dieser vorzüglichen Aufführung gebührt zum großen Teil dem Regisseur Dragan Kardjieff, dessen Inszenierung sogar die Aufmerksamkeit der unentwegtesten Skeptiker auf sich lenkte. Lange Jahre hindurch hat er sich dem Studium der Bühnenwerke Wagners in Deutschland gewidmet, und es ist ihm gelungen, „Lohengrin" im richtigen Wagnerschen Stil aufzuführen. Für diesen Zweck wurden die besten Sänger, ein großer Chor und ein verstärktes Orchester herangezogen. Die musikalische Leitung war dem Dirigenten M. Zlatin anvertraut. Und bis heute hat „Lohengrin" immer den gleich großen Erfolg in Sofia. Nicht weniger als drei Monate vergingen mit den Vorbereitungen zur Aufführung der Oper „Lohengrin".

Ein unerwartet großer Erfolg war bis vor kurzem der Oper „Oberon" von Weber beschieden gewesen, die am 28. September 1936 zur Aufführung gelangte. Die ausgezeichnete Besetzung und die vorzügliche Ausstattung riefen beim Publikum ungeteilte Begeisterung hervor.

Die zwei letzten deutschen Opern, und zwar „Die toten Augen" von E. d'Albert und „Der Zigeunerbaron"[1]) von Johann Strauß wurden 1937 aufgeführt.

Die Aufführung der Oper „Die toten Augen" fand am 11. August 1937 unter der Leitung des polnischen Dirigenten A. Dolgzizki statt; allerdings erfolgte die Aufführung in einer solchen Weise, daß diese Kunstschöpfung bereits bei der zweiten Vorstellung einen Mißerfolg hatte und nach einigen weiteren Vorstellungen vom Spielplan abgesetzt werden mußte, obwohl der Regisseur Kardjieff viel Geschmack und Sachkenntnis für die szenischen Arbeiten aufgewendet hatte. Derselbe Dirigent hatte Konzerte veranstaltet, bei welchen Fragmente aus den Opern Richard Wagners und aus den Sinfonien Beethovens zu Gehör gebracht wurden. Die Aufführung wurde eine völlige Enttäuschung und ein Mißerfolg.

[1]) Die Opern „Orpheus", „Der fliegende Holländer", „Zar und Zimmermann", „Oberon" und „Zigeunerbaron" waren unter der Leitung des Dirigenten W. Bobtschewsky.

Der „Zigeunerbaron" wurde am 12. Oktober 1937 aufgeführt. Als Spielleiter wirkte D. Kardjieff. Der Erfolg war ein ungeheurer.

Wie aus den vorstehenden Darlegungen hervorgeht, wurden in Bulgarien vom Jahre 1911 bis heute insgesamt 17 deutsche Opern aufgeführt. Der Einfluß dieser Tonwerke auf die Verfeinerung und Bildung des Geschmackes des Publikums ist ebenso groß wie wohltuend. Damit man ersehen kann, daß die deutsche Opernkunst in der Tat bei uns verhältnismäßig vorherrscht, geben wir noch einige kurze Notizen über das Repertoire. Vom Jahre 1909 bis jetzt wurden bei uns 106 Opern und Ballette aufgeführt, und zwar:

Italienische Opern . . .	27
Deutsche Opern	17
Bulgarische Opern . . .	18
Französische Opern . . .	16
Russische Opern	14
Tschechische Opern . . .	4
Polnische Opern	1
	97
Russische Ballette	4
Deutsche Ballette	1
Französische Ballette . . .	2
Bulgarische Ballette . . .	1
Divertiment	1
zusammen:	106

Aus diesen Angaben geht hervor, in welcher Weise sich das Opernwesen in Bulgarien entwickelt hat.

Neue Noten

Zeitgenössisches Liedschaffen

Das Anwachsen der Chorliedliteratur hat seine selbstverständliche Ursache in der Nachfrage nach chorischem Singgut für die Arbeits- und Feiertage der Gemeinschaften unseres Volkes. Das Sololied wird quantitativ zurückstehen müssen. Die Forderungen, die man an ein künstlerisch wertvolles Sololied stellt, sind hoch. Erst der ideale Zusammenfall mehrerer Faktoren (Dichtung, Melodie, Begleitsatz) ergibt — oder soll doch ergeben — das Sololied.

Wir sind beglückt über die Vielzahl junger Komponisten, die dieser Gattung der Musik ihren Beitrag zollen. Es ist nicht alles erfreulich. Teils liegt es am Verkennen der eigenen Fähigkeiten — man komponiert ein Lied eben nicht gerade so hin —, teils am Verkennen der Gesetze, denen auch die kleine Form des Liedes unterliegt. Wir haben an dieser Stelle — im Rahmen von Liedbesprechungen — schon mehrfach auf die Möglichkeit der Liedentwicklung in der Zukunft hingewiesen, so daß eine nochmalige Allgemeinbetrachtung darüber sich erübrigt. Kommen wir zur Sache.

Als Komponist stellt sich Herbert Jäger vom Deutschlandsender vor. Das ist eigentlich schade. Wir schätzen den Künstler als glänzenden Improvisator. Wir hören seine klingenden „Nichtigkeiten" gern, weil hinter dem scheinbar zufälligen musikalischen Erguß der feine Harmoniker, originelle Rhythmiker und ausgezeichnete Techniker steht. Aber als Komponist von „Der Wanderbursch. Ein Liederkreis im Volkston", Verlag Otto Junne G. m. b. H., Leipzig, will uns Jäger gar nicht gefallen. Primitivität ist noch lange nicht identisch mit Volkstümlichkeit. Ein banaler, senti-

mentaler Text („Das Herz") wird nicht wertvoller, wenn man ihn singend von sich gibt. Die an sich ganz frische Melodie des „Glück und Glas" wird erdrückt durch die Schwere und Dichte des Klaviersatzes.

Ebenfalls nicht sehr erschütternd — trotz des textlichen Vorwurfs — ist das „Grablied" von J. J. Nater, Verlag Gebr. Hugh & Co., Zürich und Leipzig. Die Melodie ist kurzatmig, es fehlt die große Kantilene, die jene Ruhe ausströmt, die man besonders von einem solchen Lied erwartet. Der Klaviersatz krankt an zu häufiger Anwendung verminderter Septimenakkorde.

Wie ganz anders sind die „Schlichten Weisen" zu acht geistlichen Texten von Otto Riedel von Hermann Stephanie, dem 1877 geborenen jetzigen Marburger Universitätsprofessor. Sie erschienen im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. Die mehrstrophigen Texte erfuhren eine strophische Vertonung. Die sprachlichen Höhepunkte sind gleichzeitig die melodischen. Einer kurzen, ein- oder eineinhalbtaktigen instrumentalen Intonation entspricht eine ähnlich große (oder besser kleine) Schlußformel in Dur. Dazwischen steht, unterstützt von blockhaften Akkorden, der „Choral". Homophon im Zusammenklang, aber polyphon in der Stimmführung ist das „Morgenlied".

Mit besonderer Freude greift man zu Kurt Thomas „Fünf Lieder". Für tiefe Singstimme mit Tasteninstrument oder drei Streichinstrumenten, Werk 34, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938. Jedes der Lieder trägt sein eigenes Gesicht. Nichts ist Schablone. Das Gedicht in seiner Gesamtstimmung bestimmt den musikalischen Ausdruck des Liedes. In natürlicher Deklamation schwebt die Singstimme als das führende Element über der Begleitung. Die Besetzung durch drei Streichinstrumente bürgt für die Durchsichtigkeit des Satzes. Dort, wo das Wort nach einem Hervorheben, einem Unterstreichen verlangt, werden harmonische Akzente als berechtigte musikalische Ausdrucksmittel eingesetzt. Es sind schöne und wertvolle Lieder.

Unsere Zustimmung finden in gleichem Maße die drei Hefte Gottfried-Keller-Lieder von Rudolf Bode, erschienen bei Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Die feine Lyrik des Dichters fand eine ebenbürtige musikalische Interpretation. Als Besonderheit fällt uns die Bevorzugung der Tonarten mit vielen Vorzeichen auf (Fis, Ges, as, Cis). Die Befürchtung, das Lied würde nun an Klarheit verlieren, trifft zum Glück nicht zu, da Bode den einmal gewählten Tonkreis beibehält (geringe harmonische Ausweichungen, Modulationen, Umbiegen von Dur nach Moll oder umgekehrt werden als selbstverständliche Charakterisierungsmittel angewandt. Es verwirrt aber nicht). Die Geschlossenheit der Komposition wird unterstrichen durch einen in seiner rhythmischen — oft sogar melodischen — Struktur gleichbleibenden Klaviersatz („Bergfrühling", „Einer Verlassenen", „Trübes Wetter", „Im Schnee", „Unruhe der Nacht"). Bodes Melodien zeigen musikantisches Gepräge: heiter, gelöst und glücklich in „Liebchen am Morgen", entsagungsvoll, verhalten in „Stille der Nacht". Immer wird der rechte Ton getroffen. Niemals ist eine Diskrepanz zwischen Dichterwort und musikalischer Erfindung vorhanden. Darum wirken sie natürlich und wahr.

Den inhaltlich unterschiedlichen „Sechs Liedern" nach Gedichten von Clemens Brentano von Ernst Kunz, erschienen bei Hugh & Co., Zürich und Leipzig, haftet eine gewisse Nervosität an. Der in erhöhtem Maße an der Textauslegung beteiligte Begleitsatz läßt eine ruhige Entfaltung der Singstimme nicht zu. Sie ist zu sprunghaft. Warum nach dem ruhigen Anfang: „Wenn die Sonne weggegangen ..." plötzlich dieses Jonglieren mit den Intervallen:



Kunz' musikalische Einfälle hinsichtlich des Klavierparts sind geistreich und gekonnt. Es sind kleine Tongemälde für sich. Der Komponist müßte bei Gestaltung von Liedern darauf bedacht sein, die beiden Faktoren — Melodie und Begleitung — in das rechte Werkverhältnis zueinander zu bringen.

Ein echtes Gefühl schwingt in den „Sechs Liedern" von Friedrich Boettger (1895—1936), Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin W. Eine starke

Geschlossenheit erreicht der Komponist durch das einfache Mittel der Anfangs- und Schlußgleichheit („Am Heiligen See", „Der verschwundene Stern"). Seine Melodien könnte man als in Musik gesetzte Sprache bezeichnen, so stimmt das Steigen und Fallen der melodischen Linie mit dem Auf und Ab von Hebung und Senkung im Sprachlichen überein. So klingt aus allen Liedern Harmonie. Das bedarf ganz besonderer Erwähnung, da diese Lieder in den Nachkriegsjahren entstanden sind, zu einer Zeit also, als Schönheit, Wohlklang und Unkompliziertheit gleichbedeutend mit Schwunglosigkeit, Ideenarmut und Rückständigkeit war. Im Regina-Verlag, Berlin-Dahlem, erschienen von Oscar Wappenschmitt „Vier Lieder" aus „Erinnerungen" von Karl Stieler und je ein Lied nach Worten von Uhland (Die Kapelle), Eichendorff (Erinnerung), Grillparzer (Sinnspruch) und Goethe (Mignon). Die Lieder zeichnen sich durch eine wohltuende Schlichtheit und Innigkeit der Melodieführung aus. Es gibt kein unruhiges Schweifen und Irren in den Tonarten. Wird die Grundtonart verlassen, so darum, weil sich im Text ein Stimmungsumschwung zeigt (Die Kapelle: G-dur—g-moll: „Traurig tönt das Glöcklein nieder..."; Einsame Tage: e-moll—E-dur: „Der Sonntag kehrt ja wieder..."). Kein überladener Klaviersatz erdrückt die Singstimme, die die Höhen und Tiefen der Dichtung nun in vorbildlicher Weise musikalisch nachzeichnet. Es ist den Melodien Wappenschmitts etwas Volkstümlich-Einfaches eigen, so daß sie — zwei-, dreimal gesungen — unweigerlich im Ohr haften bleiben. Beispiele zartester Lyrik sind die „Vier Lieder" nach Texten von Karl Stieler.

Gertraud Wittmann.

Neue Sing- und Spielmusik

Der bekannte Dichter der Bewegung Herybert Menzel faßt in einem Bändchen „Wenn wir unter Fahnen stehen" eine Anzahl Vertonungen seiner Texte zusammen (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin). Seine schlichten, wohlgeformten Verse verlangen geradezu nach einer Melodie. Der Text „Die Welt gehört den Führenden" ist nicht weniger als sechsundvierzigmal vertont worden. In diesem Heft sind die drei bekanntesten Fassungen von Reinhold Heyden, Ernst Erich Buder und dem Dichter selbst aufgenommen. Unter den anderen Komponisten finden wir Blumensaat, Sotke, Henning und Neubert. Daß einige der Vertonungen sich nicht allgemein durchgesetzt haben, liegt offensichtlich an der Gesuchtheit mancher Melodiebewegungen, die dem Volksempfinden entgegenstehen. Hier bleibt die musikalische Gestaltung hinter der sprachlichen zurück. Als Zeugnis für die gemeinschaftsbildende Kraft des neuen Liedes ist die Sammlung sehr zu begrüßen.

Aus dem mit dem Nationalpreis ausgezeichneten Büchlein „Das Lied der Getreuen" (Verse ungenannter österreichischer Hitler-Jugend) hat Hermann Simon drei Texte zur Vertonung ausgewählt: „Unsere Fahne ist das Leid", „Abend am Berg" und „Greift die Fahne." (Für ein- und zweistimmigen Chor mit und ohne Instrumente. Voggenreiter-Verlag, Potsdam.) Die Melodien sind in der knappen, straff rhythmisierten Art des neuen Bekenntnisliedes gehalten. Sie entbehren aber des frischen, mitreißenden Schwunges. Der instrumentalen Baßstimme sind bewußt einförmige, pendelartige Bewegungen zugeteilt, die die Herbheit der Tongebung verstärken, aber die lebendige Erfassung des Textgedankens beeinträchtigen.

Im gleichen Verlag veröffentlicht Paul Hermann „Zwölf Volkslieder aus der Ostmark und aus dem Sudetenland" (für Sing- und Spielscharen), die großem Interesse begegnen werden, da sie wertvolles, im Altreich noch ziemlich unbekanntes Volksmusikgut überliefern. Es sind anmutige, herzerfrischende Weisen, in denen das gemütvolle, lebensfrohe Wesen des ostmärkischen Menschen zum Ausdruck kommt — Berufs-, Natur- und Liebeslieder aus Kärnten, Vordernberg, Deutschböhmen, aus der Wachau, der Steiermark, dem Salzkammergut und der Zips. In den ansprechend und charakteristisch gestalteten Sätzen (für zwei bis vier gleiche Stimmen, Violinen, Flöten oder Blockflöten, Cello, Baß und Trommel ad. lib.) werden sie überall Anklang finden.

Die Werkreihe „Das Gitarrenspiel" (herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Verlag Adolph Nagel, Hannover) bringt als Sonderheft 1 eine Auswahl zwei- bis vierstimmiger „Kanons zum Singen und Spielen" (zusammengestellt von Robert Treml, Linz). Die vielfältigen Übungsmöglichkeiten sind durch kleine Schaubilder des Griffbrettraumes verdeutlicht. Auf die Zweckmäßigkeit dieser Darstellungsweise für den Kameradschaftsunterricht und für die Arbeit in den Spielscharen wird besonders hingewiesen. Die vierstimmigen Kanons können auch von nur zwei Spielern musi-

ziert werden, wenn jeder Spieler auch singt und abwechselnd Instrument und Singstimme einsetzen. Die Aufnahme folgender Kanons für vier Stimmen spricht für die Gediegenheit der Sammlung: „Alles Schwache bleib dahinten", „Auf ihr Brüder, auf und singt", „Bim, bam!", „Froh zu sein bedarf man wenig", „Nicht lange mehr ist Winter", „Trara, das tönt wie Jagdgesang".

Der Bärenreiter-Verlag, Kassel, bringt einige Heftchen, die älteres Musikgut für das Musizieren mit Blasinstrumenten erschließen. Ernst Fritz Schmid gibt „Bayrische Fanfaren" aus der Zeit um 1820 heraus, die der Musikmeister des bayrischen Infanterieregiments „König", Jakob Seif, komponierte. Die sechs „Aufzüge" sind für vier Naturtrompeten geschrieben. Sie können daher leicht auf Fanfarentrompeten wie auf Ventiltrompeten oder auf entsprechenden Waldhörnern ausgeführt werden. Unter Zugrundelegung kleiner Formenschemen (Marsch — Allegro — Marsch — Walzer — Polonäse — Rondo) ist das beschränkte Tonmaterial geschickt und vielfältig verarbeitet. Diese Kunst, die an die hochentwickelte Musikübung der früheren Trompetergilden anknüpft, kommt heute zu verstärkter Geltung.

Ähnlich geformt sind die ebenfalls von E. F. Schmid herausgegebenen „Fränkischen Fanfaren" (Bärenreiter-Ausgabe 1347). Sie stammen von Peter Streck (um 1840), der es vom Schusterbuben bis zum Obermusikmeister und Leiter der gesamten Münchner Garnisonsmusik brachte. (Ein adliger Gönner verschaffte ihm ein Studium an der Würzburger Musikschule.) Diese Stücke fanden sich in einer Münchner Lithographie im Stadtarchiv Miltenberg a. M. Sie verlangen Naturtrompeten in D, können also ebenfalls von Fanfarentrompeten, Ventiltrompeten oder Waldhörnern gespielt werden. Auch hier zeugt die Herausarbeitung charakterstischer Rhythmen von einem gediegenen Können des Komponisten.

Für die Blockflötenfreunde, die sich zum Quartett zusammenfinden, stellt Fritz Dietrich fünf leicht spielbare Volkstanz-Sätze zusammen (Bärenreiter-Ausgabe 1405): den Weifentanz (Walzer aus dem Schönhengstgau), die Winkquadrille (Wursten-Cuxhaven), den Tüchlestanz (Ostschlesien), das Klappfinale (a. d. 18. Jahrhundert) und den Birnbaum (Kuhländchen). Die Sätze zeichnen sich durch reizvolle Stimmführung und rhythmische Bewegtheit aus.

Ungleich größere Ansprüche stellen die „Volksliedmusiken für Blasorchester" von Alfred von Beckerath (Reihe: Die Musikkameradschaft, Blasmusik für Feier und Unterhaltung, herausgegeben von Otto Sommer, Henry Litolffs Verlag, Braunschweig). Sie dürften in den meisten Fällen über das Leistungsvermögen einer Laienblaskapelle hinausgehen. Die Folge bringt eine tänzerische Einleitungsmusik mit eigener Melodiesetzung, ein Spiel um das „Waldlied" von Johann Albert (?, muß heißen Heinrich Albert) und eine Musik über das alte Kriegslied „Vom Sturm auf Münster" (1534). Die Sätze sind reich an reizvollen Einzelformungen. Doch entsprechen die fantasieartigen Abwandlungen des motivischen Materials in ihrer zum Teil überladenen Stimmführung nicht immer dem Charakter der einfachen thematischen Grundlage. Am besten gelungen sind die weitgespannten Überleitungen zu den blockartig gefaßten Schlußverbreiterungen.

Erich Schütze.

Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik

Seit nahezu sechs Jahren wird vom Verlage Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen in vierteljährlichen Lieferungen ein kirchenmusikalisches Quellenwerk der Öffentlichkeit übergeben, das von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt herausgegeben ist und etwa 45 Lieferungen von je vier Bogen Umfang umfassen soll. Bis jetzt liegen 23 Lieferungen vor. Der Preis jeder Lieferung beträgt 4,40 RM. bei Bestellung des ganzen Werkes, 4,80 RM. bei Subskription auf einzelne Bände; außerdem gibt es Sonderdrucke aus dem Handbuch zum praktischen Gebrauch für Kirchenchöre in handlichen und preiswerten Heften. Das Gesamtwerk erscheint in vier Bänden, von denen der erste Teil des zweiten Bandes abgeschlossen vorliegt.

Es ist zumindest seit dem „Fest der deutschen Kirchenmusik 1937" kein Geheimnis, daß die evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich eine Aufwärtsbewegung macht, die sich in allen Bezirken ihres Wirkens kundtut; sei es die Ausbildung der Kirchenmusiker mit ihrer sehr schwierigen Abschlußprüfung, sei es die Gemeindelied- und Chormusikpflege, die sich schon weithin von der sentimentalen, charakterlosen Empfindungsweise ab- und zur alten reformatorischen Kraftquelle des deutschen Chorals und der klassischen Mehrstimmigkeit evangelischer Prägung hinzuwenden beginnt, sei es insbesondere das mit

dem heutigen Kunstwollen überhaupt in Wechselbeziehung stehende Neuschaffen unserer evangelischen Komponistengeneration: Überall ist ein von zielbewußter Führung gelenkter Prozeß der Überwindung eines undeutschen schmachtenden Illusionismus zugunsten einer volksverbundenen Objektivität und Besinnung auf ihre eigentliche Aufgabe: Wortverkündigung zu sein, zu beobachten. So ist es kein Wunder, daß das vorliegende „Handbuch ..." in seiner zuverlässigen und gründlichen Werkauswahl älterer Kirchenmusik nur das enthält, was für den praktischen Gebrauch des Kirchenmusikers und -chores ergiebig und für den Komponisten, Musikwissenschaftler und Theologen von größtem Nutzen und Interesse sein kann. In der Anlage und der sorgfältigen Bereitstellung des Besten läßt es L. Schöberleins „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche, 1865—1872" weit hinter sich.
Von den vier Bänden enthält der erste den „Altargesang" (in 4 Teilen), der zweite „das gesungene Bibelwort" (in 2 Teilen), der dritte „das Gemeindelied" (in 2 Teilen) und der vierte „das gottesdienstliche Orgelspiel". Der abgeschlossen vorliegende Band II,1 enthält zwei- bis achtstimmige A-cappella-Werke mit Bibeltexten. Sämtliche nach ihrer textlichen Eignung und ihrem musikalischen Wert ausgewählten 112 Stücke sind in 24 Sonderdrucken käuflich. In der Reihe der Psalmen ragen als ältere Werke hervor: ein Teil aus Th. Stoltzers Psalm 37 aus dem Jahre 1526 (die erste Psalmkomposition überhaupt), Joh. Walters Psalm 1, Damingers Psalm 23, Burgstallers Psalm 100, solche von Reusch, Le Maistre und Lechner; ferner sind Staden, Franck, Hagius, Schein und Schütz u. a. vertreten. Evangelienkompositionen u. a. von Christenius, Raselius, Hammerschmidt, Ahle. Im ganzen sind 46 Komponisten aufgenommen. Daß Schütz und Prätorius oder andere in Gesamtausgaben oder sonst zugänglichen Ausgaben hier zurücktreten, ist begründet. Als Anhang sind ein Verzeichnis der Komponisten mit Lebensdaten, ein ausführliches Quellenverzeichnis mit Angaben der Originalnotierung, sodann ein Revisionsbericht, ein Nachweis über die Verwendungsmöglichkeit der Chorsätze und Inhaltsverzeichnisse vorhanden.

Paul Egert.

Rudolf Moser: Suite über Der Tag, der ist so freudenreich, Op. 54 Nr. 1; Suite über Veni sancte spiritus, Op. 54 Nr. 2. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die beiden Suiten bereichern die choralgebundene Literatur zu Weihnachten und Pfingsten in erfreulicher Weise. Moderne, schönklingende, blühende Polyphonie eignet der Schreibart Mosers und bindet sich gut mit traditionellen Formen. (Tokkata, Fuge, Pastorale, Allemande.) In der ersten Suite erklingt der Cantus firmus sehr köstlich zu der lieblichen Bewegtheit des reichfigurierten Allemandenstils um 1720. Die schwungvolle Bearbeitung des Pfundnoten-Pedalcantus „Komm heiliger Geist" kann der Bachschen wohl an die Seite gestellt werden. Walter Haacke.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Die Firma Electrola hat Mozarts „Zauberflöte" partiturgetreu aufgenommen. Der gesprochene Dialog ist dabei fortgefallen. Diese Tat ist um so höher zu bewerten, weil das Ensemble sich aus angesehensten deutschen Künstlern zusammensetzt, während die Opernaufnahmen auf Schallplatten bisher nahezu ausschließlich von Ausländern besorgt wurden. Die Leitung hat der Engländer Sir Thomas Beecham, der als Gast in den deutschen Konzertsälen und in der Berliner Staatsoper recht bekannt geworden ist. Er sieht Mozart allerdings als Engländer, und seine Auffassung weicht in manchen Einzelheiten von dem bei uns gewohnten Bilde ab. Das Berliner Philharmonische Orchester spielt, und hier hat es einen eigenen Reiz, das erste Konzertorchester des Reiches einmal bei einer Opernaufnahme zu bewundern. Es löst die Aufgabe schlechthin ideal. Den Chor stellt die Vereinigung Waldo Favres. Auch hier ist alles vollkommen im Sinne des Werkes.
„Die Zauberflöte" kommt als Nummernoper der Plattenwiedergabe besser entgegen als ein durchkomponiertes Werk. Die einzelnen Teile bilden

gewissermaßen selbständige Einheiten. Bewundernswert ist Erna Berger als Königin der Nacht. Die Stimme spricht überall gleichmäßig an, und die Koloraturen sind glockenrein. Tiana Lemnitz ist die Pamina. Der Schmelz ihrer Stimme kommt ihr gerade für diese Rolle bestens zustatten. Den Tamino singt Helge Roswaenge mit der überlegenen Sicherheit, die diesen Künstler auszeichnet. Gerhard Hüsch ist ein Papageno, dessen reiche und dabei stets volle und runde Tongebung in den Solonummern ebenso wie in den Ensembles wohltuend berührt. Einen Sarastro, wie man ihn in dieser Schönheit und Schwärze selbst an guten Bühnen selten hört, verkörpert Wilhelm Strienz. Die Papagena ist Irma Beilke, ebenfalls eine ausgesprochene Plattenstimme.
Als Studienmaterial kann der Wert dieser Plattenfolge gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Aber noch mehr werden die Musikfreunde dank der auch technisch durchweg sehr gelungenen Aufnahmen Genuß und Freude daran haben.

(Electrola DB 3465/3483.)

Überraschend ist die Bekanntschaft mit einem bisher bei uns unbekannten italienischen Tenor Giovanni Malipiero, der in Arien aus „Mignon" und Massenets „Manon" starke stimmliche und musikalische Eindrücke vermittelt. Er musiziert mit dem Turiner Rundfunkorchester.

(Odeon O—7895.)

Eine sehr wirksame Orchestertranskription von Liszts 12. Rhapsodie spielt Sir Hamilton Harty mit dem Hallé-Orchester, Manchester. Mit hervorragender Orchesterkultur wird eine auch in den virtuosen Elementen eindringliche Wiedergabe verbunden.

(Odeon O—7435.)

Anton Dvořáks Tondichtung „Die Moldau" gehört zu den beliebtesten Schöpfungen aus der Gattung der Programmusik. Die Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern und Hans Schmidt-Isserstedts temperamentvoller Stabführung ist außerordentlich plastisch in den

Klangeindrücken. Die böhmische Musizierfreudigkeit bricht in den von den Philharmonikern ungewöhnlich schön gespielten Streicherpartien durch. — Eine vollkommene Wiedergabe!

(Telefunken E 2828/29.)

Der vor einiger Zeit verstorbene russische Bassist Georges Baklanoff kommt mit zwei russischen Liedern zu Wort, die als Volkslieder ihre besonderen Reize besitzen. Baklanoff ist auch hier der große Gestalter, als den wir ihn von der Bühne kennen.

(Odeon O—25815.)

Beethovens 8. Sinfonie, eine der heiteren, wird mit viel Grazie und Feinheit von Willem Mengelberg mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester herausgebracht. Da geht dem Hörer buchstäblich nichts von dem Reichtum der Partitur verloren. Die Duftigkeit des Allegretto scherzando ist nicht zu übertreffen. Die Gelöstheit des Bläserklanges, die Farbigkeit der Streicher und die Werktreue Mengelbergs ergeben einen Gesamteindruck, der in nichts der Wirkung im Konzertsaal nachsteht.

(Telefunken SK 2759/61.)

Louis Spohr hat eins der schönsten Violinkonzerte „in Form einer Gesangsszene" geschrieben. Daraus ergibt sich eine kontrastreiche Anlage des Werkes, das dem Solisten schwierige, aber ungemein dankbare Aufgaben stellt. Georg Kulenkampff zeigt sich hier als der Virtuose bedeutenden Formates, unter dessen Händen sich alles in schönen Klang auflöst. Gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern unter Schmidt-Isserstedt erzielt er bestrickende Wirkungen. Spohrs Werk kann durch diese Aufnahme erneut in den Vordergrund treten.

(Telefunken E 1847/49.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Paul von Klenaus „Elisabeth von England"

Opernaufführung in Kassel

Mit allen Zeichen eines bedeutenden musikalischen Ereignisses ging am Kasseler Staatstheater die Uraufführung der neuen Oper Paul von Klenaus „Elisabeth von England" vonstatten. Es ist verdienstvoll von der Kasseler Oper, daß sie sich für einen Musiker unserer Zeit einsetzte, der nach dem Ethos, der Eigenwilligkeit und Kraft seines Schaffens Wesentliches zu sagen hat. Der 1883 in Kopenhagen geborene Dichterkomponist ist im Deutschen Kulturkreis groß geworden und mit seiner Kunst tief in germanischer Geistes- und Seelenwelt verwurzelt. Nach dem „Michael Kohlhaas" und dem „Rembrandt von Rijn" griff er jetzt zum dritten Male zu einem monumentalen Stoff der Literatur, einem Stoff, der sich zweifellos nicht leicht der opernmäßigen Formung erschließt. Aber gerade diese geschichtliche Welt liegt Klenau nahe, dessen künstlerisches Ziel es ist, „das Historische als mythisches Schicksalsdrama in neuer Form zu gestalten".

Das tut Klenau nach durchaus eigenen und eigenartigen Formprinzipien. Er schreibt sich seine Texte selbst und verfolgt dabei eine dramaturgische Technik, die äußerlich starke Anregungen von Shakespeare erhalten hat. Auch in der neuen Oper finden wir wiedr die Zweiteilung der Bühne. Neben den großen Bildern der dramatischen Handlung auf der Hauptbühne bringt eine abgeteilte Vorderbühne die episodenhaften und reflektierenden, jedenfalls die äußere Handlung vorwärtstreibenden Szenen. Musikalisch wendet Klenau wieder sein viel besprochenes Zwölftonsystem an. Für den nicht fachlich eingestellten Hörer jedoch bildet dies „totalitäre Tonsystem" weder ein Hemmnis noch eine Brücke zum Verständnis der Musik, die in ihrem Klangbild nicht befremdet. Auch in der „Elisabeth" wird musikalisch viel vom Hörer verlangt, aber wie das ganze Werk, so zwingt auch die Musik zum Miterleben. Sie hat neben Stellen dissonanzreicher Tonmassierung überraschend zahlreiche Partien, wo das Klangbild in seiner liedhaften und marschartigen Prägung leicht eingeht, namentlich auch in den Chören. Vom Standpunkt opernmäßiger Bühnenwirksamkeit aus liegt die Problematik in der Behandlung der Gesangsstimmen, die lange Strecken hindurch nur schwer gegen das Übergewicht des Orchesters ankommen. Eine gewisse Unsanglichkeit ist bei Klenau zweifellos gegeben, aber anderseits gibt er seinem dramatischen Sprechgesang oft eine Prägnanz von unmittelbarer Wirkung. Das zeigte sich in dem neuen Werk vor allem bei der Partie der Elisabeth. Diese Königin ist keine Opernfigur, sondern eine menschlich ergreifende und erschütternde Gestalt, und es will viel besagen, daß Klenau seine Menschen trotz der gekennzeichneten opernmäßigen Problematik so klar und greifbar vor den Hörer stellen kann. Er hat zweifellos die schöpferische Kraft, *seine* Idee eines Gesamtkunstwerkes weitgehend in eigener Weise zu verwirklichen, wenn er auch bei den breiteren Schichten des Opernpublikums auf ein geringeres Verständnis stoßen wird. Seine vieraktige Oper „Elisabeth von England" beruht auf dem tragischen Konflikt von Liebe und Macht und Liebe und Pflicht. Klenau gestaltet hier wieder seine dramatische Grundidee, das „schuldlose Schuldigwerden", wie es durch den Widerstreit von Mensch und Schicksal bedingt ist. Die beiden Gegenpole der Handlung, die durch einen tiefsinnig philosophierenden Shakespeare-Narren bereichert wird, sind Elisabeth und Essex. Die Königin, glücklich in ihrer Liebe zu dem jugendlich strahlenden Grafen, schickt diesen als Feldherrn nach Irland, um die Rebellen zu unterdrücken. Aber Essex will nicht nur die Liebe der Königin, er will auch die Macht, die Krone. In Irland geschlagen, schließt er mit den Rebellen Frieden und kehrt zurück, um Elisabeth zur Anerkennung seines Tuns zu zwingen, oder aber ihr die „Krone vom Haupte" zu schlagen. Die Königin, von seinen Plänen durch den Minister Cecil unterrichtet, kämpft den schweren Kampf der Liebe und Pflicht. Die Herrscherin in ihr siegt. Sie befiehlt Essex die Unterwerfung der Rebellen. Aufs neue jedoch unterliegt sie ihrer Liebe, da Essex ruhmlos heimkehrt. Als aber der Graf, statt sich zu rechtfertigen, sie vor dem Hohen Rat beleidigt, schlägt sie ihm, in ihrer Königswürde gekränkt, den Handschuh ins Gesicht. Essex zieht den Degen gegen die Königin, versucht gemeinsam mit seiner Schwester einen Aufstand und wird nach dessen Mißlingen hingerichtet. Doch Elisabeth ist seelisch gebrochen. Sie hat ihre Macht, ihre Herrscherwürde, ihren Thron verteidigt, aber sie ist als Liebende schuldig geworden. Mit der Vision des Getöteten vor ihren Augen stirbt sie, und ihr Widersacher Jakob von Schottland hält

als König von England seinen triumphalen Einzug in London.
Das Kasseler Staatstheater hatte das Werk mit äußerster Sorgfalt vorbereitet. Die in ungemein eindrucksvoller Weise abgerundete Aufführung erhielt ihre künstlerische Überzeugungskraft ebenso vom Musikalischen wie vom Bildmäßigen und Darstellerischen her. Robert Heger, der auch den „Rembrandt" bei der Berliner Uraufführung dirigiert hat, brachte mit dem ausgezeichneten Orchester die gestraffte Dynamik der anspruchsvollen Tonsprache voll zur Geltung. Der in dem Zusammenklang von Handlung, Stimmung und Bewegungsführung fesselnden Spielführung Hans Ulbrichs entsprachen die düster packenden Bühnenbilder Josef Fennekers. Aus dem trefflichen Ensemble muß Hanna Gorina in der Titelrolle der Elisabeth besonders hervorgehoben werden. Sie gab eine Leistung, in der sich eine große Stimm- und Darstellungskraft mit überzeugender Echtheit paarten. Der heldisch glanzvolle Essex von Alf Rauch, der dramatisch fein charakterisierende Narr Alfred Borchardts, Magda Strack als Essex' Schwester und Adolf Harbig als Lord Cecil waren in den übrigen Hauptpartien neben dem auch in den kleineren Rollen gut besetzten Ensemble und dem Chor (Leitung Hans Weyl) die Stützen und Erfolgsträger einer Aufführung, die wie das Werk tiefe Eindrücke hinterließ. Der Dichterkomponist mußte sich mit den Mitwirkenden oft zeigen.

Hermann Killer.

Eine Musikfahrt durch Thüringen

5. Thüringenfahrt der staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar

Die Weimarer Musikhochschule ist von ihrer fünften Musikfahrt durch Thüringen zurückgekehrt. Ein unscheinbares Ereignis in dem weltpolitischen Geschehen unserer Gegenwart, ein nicht unbedeutsamer Baustein aber im Werk unseres kulturellen Wiederaufstiegs! Es gehört heute zum Aufgabengebiet einer nationalsozialistischen Hochschule, daß sie den Weg ins Volk sucht. Eine Musikhochschule aber wird ihn am leichtesten finden können, wenn sie erkennt, daß sich überall ein Musikhunger bemerkbar macht, der sich nicht allein am Singen zu erschöpfen vermag, sondern auch Erbauung sucht am Hören der Meisterwerke der musikalischen Vergangenheit und Gegenwart. Seit fünf Jahren hat sich die Weimarer Hochschule nun in den Dienst dieser Aufgabe gestellt und immer wieder aufgeschlossene Herzen und begeisterten Widerhall bei den Tausenden und aber Tausenden Zuhörern gefunden.

Diesmal ging die Fahrt mit fünf großen Omnibussen und 150 Beteiligten in das Gebiet West- und Mittelthüringens: Vacha (Unterbreisbach), Zella-Mehlis, Waltershausen, Georgenthal, Tambach-Dietharz, Langensalza (Ufhoven, Thamsbrück) und Naumburg (Schulpforta). Zwei Sinfonieorchester von 32 und 40 Musikern, die teilweise auch zu einem großen vereint wurden, zwei Blaskapellen, zwei Chöre von 60 und 25 Sängern, eine Laienspielschar und ein Sing- und Spielkreis des HJ.-Lehrganges der Musikhochschule bestritten das musikalische Programm, das im Dienste der vielfältigen Aufgaben dieser Fahrt beinahe alles enthalten mußte vom Volksliedkanon bis zur Bach-Kantate und vom Blasorchestermarsch bis zur Beethoven-Sinfonie. Von diesen bloßen Daten aber abgesehen wird der Erfolg dieser Musikfahrten — wie auch aller bisherigen — durch die zugrunde liegende Idee bestimmt. Den Kulturaustausch zwischen Stadt und Land gilt es in erster Linie zu fördern, gute sinfonische Werke einmal dort zum Erklingen zu bringen, wo es die örtlichen Verhältnisse nicht gestatten, ein Orchester zu erhalten; kurz: Musik in jeder Form ins Volk hineinzutragen. Da klingen Kanons und Chorlieder in der Gauschule der Deutschen Arbeitsfront auf, dort bereiten Orchesterwerke Beethovens und Mozarts Arbeitsdienstkameraden bei ihrer Entlassungsfeier eine unvergeßliche Freude, auf freien Plätzen scharen sich Hunderte und aber Hunderte musikliebende Hörer um die Weisen der Blaskapellen, Autobahnarbeiter toben vor Freude und Begeisterung über eine Stunde Musik mit Volksliedern und Laienspiel, und Jugend lauscht Tänzen und Liedern beim Sing- und Spielnachmittag des HJ.-Lehrganges der Hochschule. Eine Musikversorgung im edelsten Sinne, Singen und Klingen überall, Anregungen für die draußen arbeitenden Musiker und Wegweiser für eine bodenständige und natürliche freudige Musikpflege ist die Arbeit der Weimarer Musikhochschule nach außen. Für die Musikstudierenden aber sind diese Fahrten „wandernde Schulungslager", die sie anschaulich auf ihre kommende Berufsarbeit im Orchester, im Konzertsaal, in der Schule oder in der Bewegung vorbereiten helfen sollen. Damit wirkt diese Hochschule beispielgebend, und der Dank gilt in erster Linie dem unermüdlichen Wirken des Leiters der Anstalt, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, dem

nicht nur die Entwicklung dieser thüringischen Hochschule zu einem musterhaften, in der Zeit stehenden nationalsozialistischen Musikerziehungsinstitut zu danken ist, sondern der diese Erziehungsarbeit durch diese Musikfahrten als studienplanmäßige Veranstaltungen am Ende des Wintersemesters in den Dienst der Musikpflege des ganzen thüringischen Landes gestellt hat.

Günther Köhler.

Ein neues Violinkonzert

Max-Seeboth-Uraufführung in Magdeburg

Im Aprilheft der „Musik" (1938) zeigten wir unter dem Titel „Ein Komponist stellt sich vor" Werke von Max Seeboth an, und zwar Kammermusik, deren Magdeburger Aufführung die Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen vermittelt hatte. Inzwischen ist der Künstler in anderen Magdeburger und Dessauer Konzerten (u. a. bei der Gaumusikwoche) häufiger herausgestellt worden, und er erhielt schließlich von GMD. Erich Böhlke den Auftrag, für die städtischen Sinfoniekonzerte ein Violinkonzert zu schreiben. Dieses entstand während der letzten drei Monate des vorigen Jahres und ist soeben am siebenten Abonnementsabend im Stadttheater mit einem geradezu sensationellen Erfolge uraufgeführt worden, von Kammervirtuos Otto Kobin großartig gespielt, vom Städtischen Orchester unter Böhlke nicht minder gut begleitet. Diese neue große Arbeit „Konzert für Violine und Orchester" bestätigte, daß der Magdeburger Komponist über die gewiß schon sehr wichtigen und für ihn bezeichnenden Werke seines Kammermusikabends von 1938 inzwischen weit hinausgekommen ist.

Das Konzert liegt geistig und technisch auf der Linie einer von artistischen Spielereien freien Moderne, welche in strenger Sparsamkeit des künstlerischen Ausdrucks auf der Grundlage linearer Vielstimmigkeit sich zur Altklassik als der Urform bekennt und gleichzeitig mit kühner Selbstverständlichkeit den Kreis dieser ebenso herben wie schicksalhaft-eindeutigen Aussagemöglichkeiten erweitert.

Damit ist schon festgestellt, daß Seeboths folgerichtige Kontrapunktik nirgends rein mathematisch erfunden ist, sondern daß sie als die ihm gemäße Form der Mitteilung bewegender Erlebnisse zu gelten hat. Es scheint uns aber als einer ihrer Hauptvorzüge, daß man sich bei ihr nichts „denken" kann, sondern daß sie reine Musik bleibt, der alles Schwelgerische, alles Segeln in uferlose Fernen nichts gilt gegenüber der Prägnanz des seelischen Ausdrucks. Seeboth legt ihn fest durch den Stil der Instrumentation wie durch die Führung der Solostimme. Die schnellen Ecksätze wie das Adagio zeigen die charaktervolle Zusammenfassung wohlgegliederter Instrumentalgruppen, unter denen die machtvoll eingesetzten Bläser wiederholt — sogar gegen den ganz abseitigen Gesang der Geige — sich wie eine Naturgewalt auftürmen. Das erste Allegro, dessen mächtige Marschtakte sich thematisch am deutlichsten einprägen, stellt gleichsam einen Tatbestand auf, an dem dann nicht nur hier, sondern erst recht im Finale mit kämpferischer Heftigkeit gerüttelt wird. Es mag sogar sein, daß dieses Finale noch eine Erweiterung vertrüge. Es klingt zuletzt, als habe der Komponist mit einer genialen Geste Schluß gemacht, da die Probleme, die er angeht, nie ganz zu lösen sind, obwohl er drei Themen machtvoll übereinanderschichtet.

Hier hat also wiederum ein denkender Mensch den faustischen, beethovenschen Blick hinter die Dinge tun wollen und ohne Resignation zu erkennen gegeben, wie begrenzt unser Wollen und Vollbringen ist. Inmitten der beiden Allegros steht das Adagio. Allein um dieses erschütternden Bekenntnisses willen müßte Seeboths Violinkonzert von allem, was seit zwanzig, dreißig oder mehr Jahren für die vom Orchester begleitete Geige geschrieben wurde, durch die großen Solisten auf einen Ehrenplatz in den Vortragsfolgen gestellt werden. Denn dieser langsame Satz kündet in tiefstem Ernst von der Not, vom Zweifel und von der Seligkeit.

Günter Schab.

Eberhard Glombig: „Güldana"

Operetten-Uraufführung im Stadttheater Dortmund

Daß in einer Operette das seriöse Paar (Diva und Tenor) schon beim ersten Auftritt glücklich verheiratet ist und daß im Laufe der Geschehnisse nichts seinen Ehehimmel trübt, ist etwas in dieser Gattung so Außergewöhnliches, daß wir diesen Tatbestand mit Be- und Verwunderung festhalten. Welche Möglichkeiten der Austragung üblicher Konflikte mußten so ungenutzt bleiben! Ob die

beiden Textverfasser Lübomir Theodoroff und Eugen Rex recht daran taten, ist eine Frage, deren Beantwortung der Kunstbetrachtung kaum zusteht. Hier spielen stets so viele jenseits der Kunst wirkende und mächtige Faktoren mit, daß der Vergleich mit einem gewissen heißen Eisen nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist. Und schließlich soll ja der Zweck die Mittel heiligen, das heißt soviel wie: „Erlaubt ist, was gefällt", wenn nur die Lachmuskeln der Zuschauer gehörig in Bewegung gesetzt werden. Wo dann der Klamauk beginnt, ist nicht immer genau festzustellen, zumal über Dinge des Taktes kaum eine übereinstimmende Meinung zu erzielen ist. Es läßt sich sehr wohl denken, daß die Figur des Haremswächters Mustafa nicht von jedermann als geschmackvoll empfunden wird, zumal wenn der Darsteller der Zwitterrolle dieses feisten Parasiten die Schattenseiten mit gleichbleibendem Nachdruck unterstreicht. Aber die „kompakte Majorität" der Zuschauer schien von dieser Clownerie sichtbar beeindruckt.

„Am Bosporus" und „In Konstantinopel", so fangen zwei Schlager in der Operette Eberhard Glombigs an, um damit die geographische Lage des Schauplatzes auch musikalisch festzulegen. Ihr Titel „Güldana" ist zugleich der Name der Heldin, die in ihrem Auftrittslied feststellt, daß sie die Frau von heute ist, die sich am Leben freut. Güldana ist die Tochter des Generalgouverneurs von Stambul, eine von der Tünche europäischer Sitten selbstbewußt überzogene junge Frau, die mit ihrem Ehemann, einem singefreudigen türkischen Major, in ihrer Heimat eine Verschwörung zur Befreiung ihrer Landsmänninnen vom Gesichtsschleier und anderer kultischer Entrechtung anzettelt. Man schreibt das Jahr 1924. Ob sich in diesem Jahre tatsächlich eine ähnliche Operettenhandlung am Bosporus abgespielt hat, wissen wir nicht. Die Emanzipation der türkischen Frau ist jedenfalls heute durchgeführt und somit kein Problem mehr, das gleichgestimmte Gemüter in sympathetische Bewegung setzen könnte.



Die Musik Eberhard Glombigs ist erfreulich in der am Vorbild Künneckes geschulten Handschrift. Er weiß nicht nur für die Gesangstimme dankbar zu schreiben, sondern auch ein Finale mit effektvollen Steigerungen aufzubauen. Wirklich originell sind die Tanznummern geraten, die viel Farbe und Abwechslung bringen. Selbstverständlich fehlen nicht die so beliebten Buffonummern, deren Texte sich nicht von dem gangbaren Unsinn unterscheiden. „Du hast so verschleierte Augen" und „Du bist für die Liebe geboren" heißt es in ihnen, und wir haben nicht die Absicht, solchen kategorischen Aussagen zu widersprechen.

Das Dortmunder Stadttheater konnte für die tragende Titelpartie in Juliana Doederlein eine repräsentative Erscheinung und eine mit bestrickenden künstlerischen Mitteln begabte Sängerin einsetzen. Wenn sie auf der Bühne stand, war sie der strahlende Mittelpunkt der Aufführung. Carl Wilhelm Vogel hatte eine üppig aufblühende Bühnendekoration entworfen. Fifi Musil war eine unglaublich bewegliche und liebreizende Soubrette. Hanna Kammer streute eine Fülle hübscher tänzerischer Einfälle über den ersten Bretterweg von „Güldana". Die Spitzentänzerin Friedel Dickel und die zierlich graziöse Anny Kienitz, die den Nachtanz der „Gymnastikgruppe des Harems" anführte, waren hier in ihrem Element. Dr. Peter Andreas als Spielleiter und Dr. Hans Paulig am Pult sicherten der Operette einen von lautem Beifall begleiteten Start.

Friedrich W. Herzog.

40 Jahre städtisches Orchester in Essen

Mit einem Sonderkonzert, in dessen Leitung sich der gegenwärtige städtische Musikdirektor von Essen, Albert Bittner (Schubert, 7. Sinfonie), und der greise Max Fiedler (Brahms, 1. Sinfonie) teilten, beging das Städtische Orchester in Essen in festlich würdiger Form sein vierzigjähriges Bestehen. — Aufgebaut auf der tüchtigen musikalischen Arbeit des „Städtischen Musikvereins", wurde es 1899 mit 42 Musikern gegründet. Der Bratschist Josef Hoffmann sitzt heute noch als der einzige auf dem Podium, der zu den damals von der Stadt eingesetzten Orchestermusikern gehört. — Der erste, tüchtige und in den schwierigen Jahren eines stetig sich entwickelnden Aufbaus umsichtige städtische Musikdirektor war Georg Hendrik Witte, der seines Amtes, getragen vom Vertrauen der Stadtverwaltung und der Essener Bevölkerung, fast 40 Jahre in vorbildlicher künst-

lerischer Tätigkeit waltete. In seine Zeit (1904) fällt der Umzug vom nicht mehr ausreichenden Stadtgartensaal in den neuen, herrlich geräumigen „Saalbau", ebenso 1906 das Tonkünstlerfest des ADMV. — Sein Nachfolger wurde 1911 der damals achtundzwanzigjährige Lübecker Musikdirektor Hermann Abendroth, den aber Essen bereits 1915 nach Köln abgeben mußte. Ihm gelang es, 1914 das Tonkünstlerfest des ADMV. zum zweiten Male nach Essen zu holen. — An seine Stelle wurde 1916 der damals schon in hohen Ehren im In- und Ausland stehende siebenundfünfzigjährige Max Fiedler, der große Brahmsianer, berufen, und nun beginnt die eigentlich große Zeit. — Gestützt auf die gute Tradition Wittes und Abendroths, konnte sich nun in Essen in siebzehnjähriger steter Weiterarbeit Fiedlers, diktiert von seinem ungewöhnlichen Können und seinem unermüdlichen Arbeitseinsatz, ein städtisches Musikleben entwickeln, wie es in dieser nicht abreißenden Intensität nicht viele Städte von der kulturellen „Herkunft" Essens aufweisen können. — 1920 fand das Beethoven-Fest, 1922 das Brahms-Fest, 1926 das Reger-Fest statt, Tatsachen, die Dokumente einer ungeheuer lebendigen und dem damals Problematischen nicht ausweichenden Musikpflege sind. — Die Liebe und die Hochachtung, die Max Fiedler in diesen Jahren seiner Tätigkeit zuströmten, haben auch heute noch nichts von ihrer Herzlichkeit verloren, und es ist bis in die letzten Tage ein glückliches Erlebnis, die Begeisterungsstürme mitzumachen, die dem heute achtzigjährigen greisen Meister des Taktstocks in seinen Gastkonzerten entgegengebracht werden. — 1933 riß der stark zeitgenössisch ausgerichtete Johannes Schüler nach Fiedlers Abgang das Steuer energisch an sich, holte manche gute, manche problemhaltige Uraufführung nach Essen und folgte 1936 einer Berufung als Kapellmeister der Staatsoper Berlin. — In dies modern aufgelockerte Wirkungsfeld trat 1936 Albert Bittner. Durch seine ehrlich tüchtige Weiterarbeit hat er sich in auffallend kurzer Zeit das restlose Vertrauen seines Konzertpublikums erworben, und es wäre ein Gewinn für Essens Musikleben, wenn es diesen jungen, tatkräftigen, der Gegenwart zugewandten, urmusikalischen Dirigenten seines städtischen Orchesters, das heute 65 Mitglieder zählt, noch recht lange behalten könnte.

Mally Behler.

Julius Weismann: „Die pfiffige Magd"

Uraufführung in der Leipziger Oper

Auf dem Wege zur Erneuerung der deutschen Spieloper sind wir mit diesem neuesten Bühnenwerk des Freiburger Komponisten Julius Weismann wieder ein gutes Stück vorwärtsgekommen. Den Stoff zu der heiteren, durch keinerlei Probleme beschwerten Handlung gab das Lustspiel des dänischen Dichters Ludwig Holberg vom „Herrn Vielgeschrey, dem Mann, der keine Zeit hat", nach dem sich der Komponist den Text selbst verfertigt hat. Dieser Herr Vielgeschrey, der vor lauter Geschäftigkeit zu nichts Zeit hat und seine Tochter nur an einen Mann verheiraten will, der die doppelte Buchführung versteht, wird von seiner „pfiffigen" Magd Pernille durch allerhand ergötzliche Verwechslungs- und Verkleidungskomödien an der Nase herumgeführt und muß es schließlich geschehen lassen, daß Leonore ihren richtigen Liebhaber Leander bekommt, während der einfältige Buchhalter mit der altjüngferlichen Haushälterin vorliebnehmen muß. Die Personen dieses zeitlosen lustigen Spiels sind die typischen Vertreter der einstigen opera buffa, wie wir sie in gerader Linie von Pergolesi über Cimarosa, Rossini bis zu Lortzing verfolgen können, und immer wieder zeigt es sich, daß diese bewährten alten Operngestalten das beste Gerüst für eine wirksame komische Oper abgeben.

Diese kurzweiligen Bühnenvorgänge hat der Komponist Weismann in eine Musik gefaßt, die in ihrer wohltuenden Einfachheit, ihrer melodischen Frische und vornehmen künstlerischen Arbeit den Ton des musikalischen Lustspiels ausgezeichnet trifft. Die alte Nummernoper lebt wieder auf; Arien, kurze Kavatinen, feinsinnige Ensembles werden durch klavierbegleitete Secco-Rezitative oder orchesterbegleitete „Azioni" miteinander verbunden und von dem kleinbesetzten, delikat behandelten Orchester motivisch und oft mit originell charakterisierendem Witz ausgedeutet und untermalt. Die Musik will ebensowenig wie die Handlung mit ihrem unbeschwerten Humor mehr bieten als eine gepflegte, feinkünstlerische Unterhaltung, und gerade diese stilistische Einheitlichkeit macht diese liebenswürdige Oper so anziehend und wirkungssicher.

Der ausgezeichneten Aufführung an der Leipziger Oper hatte Sigurd Baller und sein Bühnenbildner Max Elten einen szenischen Rahmen gegeben, der in dem zweistöckig aufgeteilten Haus des Herrn Vielgeschrey einen idyllischen Kleinstadt-

winkel hervorzauberte; Paul Schmitz als musikalischer Leiter gab dem Geschehen auf der Bühne und im Orchester eine wunderbar leichte Beschwingtheit. Mit der Partie der Magd Pernille hat Weismann eine neue Bravourpartie für eine Koloratursoubrette geschaffen, die selten eine so überlegene gesangliche und darstellerische Verlebendigung finden wird wie durch Irma Beilke. Eine in jeder Beziehung virtuose Charakterleistung gab Gottlieb Zeithammer als Vielgeschrey; die beiden Liebespaare wurden durch Maria Lenz und Heinz Daum mit melodischer Lyrik, von Edla Moskalenko und Hanns Fleischer mit drastischer Komik, Oldfux, der verschlagen-liebenswürdige Freund des Liebespaares, von Willi Wolff mit erstaunlicher Wandlungsfähigkeit verkörpert.

Die Aufführung fand beim Publikum einen starken, unbestrittenen Erfolg, der uns hoffen läßt, daß mit diesem neuen Werk der deutschen Bühne eine Spieloper von bleibendem Wert gewonnen worden ist. Wilhelm Jung.

Vom Dortmunder Konzertleben

Dortmunds Konzertleben trägt, obwohl Bestes und Allerbestes in einer kaum abreißenden Kette von musikalischen Veranstaltungen der Stadt, privater Kreise und Vereine geboten wird, nicht den einheitlichen Zug, der das Konzertleben seiner Nachbarstädte charakterisiert. Das liegt in der Hauptsache an dem Fehlen eines den laufenden Ansprüchen entgegenkommenden städtischen Konzertraums. Wie die Erfahrung aus den Nachbarstädten, z. B. mit dem Saalbau in Essen, den Tonhallen in Düsseldorf und Duisburg, dem Gürzenich in Köln, dem schönen modernen Konzertsaal in Mülheim, der neuhergestellten Stadthalle in Hagen, dem geräumigen Saal im Hans-Sachs-Haus in Gelsenkirchen, beweisen, ist das Vorhandensein einer solchen musikalischen Zentralstelle der wichtigste Faktor zur Schaffung einer einheitlich geführten Musikgemeinde. — Der alte „Fredenbaum", einst ein Prunkstück seiner Zeit, ist schon seit langem wegen seiner ungünstigen Lage am Nordrand der Stadt, seines unfestlichen Aufrisses und besonders wegen seiner unzeitgemäßen technischen Anlage (Heizung, Restaurant!) kein würdiger Aufführungsraum mehr. Der sehr moderne und geschmacklich kultivierte Goldsaal der „Westfalenhalle" reicht bei weitem nicht aus, um die Musiker und so viel Hörer zu fassen, als eine städtische Musikpflege braucht, um einigermaßen wirtschaftlich arbeiten zu können. Wie es in diesem Raum bei großen Konzerten von den Wänden knallt, bewies das nur durch diesen akustischen Fehler beeinträchtigte Konzert des NS.-Sinfonieorchesters, das hier im März sein Gastspiel gab. — Seit Jahren werden daher die Städtischen Sinfoniekonzerte im Theater abgehalten. Aber auch die Benutzung dieses Raumes, dem man, besonders nach seiner Renovierung, Würde und Festlichkeit nicht absprechen kann, dürfte ebenfalls vom Akustischen her nur als eine vorübergehende Lösung angesehen werden. Daher geht die Hoffnung der weiten musikinteressierten Kreise, der Schaffenden und der Aufnehmenden, dahin, daß es der Stadtverwaltung trotz ihrer immer noch nicht überwundenen schwierigen finanziellen Lage doch bald gelingen möge, dies einschneidende Minus eines mangelnden Konzertsaals aufheben zu können. Die „Psychologie des Raumes" in der Kunst ist eine zu wichtige Frage, als daß man sich den Vorteilen einer glücklichen Lösung vom Kulturellen wie vom Wirtschaftlichen her noch länger verschließen sollte. —

Das starke Rückgrat des Musiklebens bildeten auch in der vergangenen Konzertzeit 1938/39 die Reihe der zwölf städtischen Konzerte unter GMD. Wilhelm Siebens urmusikalischer und geistig antreibender Führung. Programmäßig darf man von einer wohlausgewogenen Werkauslese sprechen, die sowohl der großen Klassik ihren Tribut zollte, als sie auch dem Werk der Schaffenden der Gegenwart gegenüber ein offenes Auge behielt. Das gleiche gilt auch für die inhaltliche Ausgestaltung der vier Kammerkonzerte im alten Rathaussaal. Im Ablauf dieser 16 von Wilhelm Sieben geleiteten Konzerte hörte man aus der zeitgenössischen Musik Werke von Hermann Zilcher („fis-moll-Sinfonie"), Henri Barraud („Poème"), Wolf-Ferrari („Divertimento in D-dur"), Kurt Rasch („Tokkata für großes Orchester"), Otto Siegl („Concerto grosso in g-moll"), Walter Rehberg („Konzert für Jankoklavier und Orchester"), H. Suder („Kammersinfonie in A-dur"), Hans Wedig („Nachtmusik für kleines Orchester"), Gottfried Müller („Abschied von Innsbruck"), Julius Weismann („Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester"), Hermann

Simon („Goethe-Gesänge"), F. Schaub („Ciaconna für Streichorchester"), Riccardo Zandonai („Concerto Andeluso"), K. Schäfer („Suite für Violine mit Orchester"), Cesar Bresgen („Dorfmusikanten"). — Hinzu kommen aus der älteren Generation: Georg Göhler („Suite in f-moll") und Max Marschalk (drei kleine Sätze aus der Musik zu „Hanneles Himmelfahrt"). Richard Strauß wurde mit glanzvollen Aufführungen seiner Tondichtungen „Also sprach Zarathustra" und „Tod und Verklärung" geehrt, Joseph Rheinberger zu seinem 100. Geburtstag mit der Wiedergabe des Scherzos aus seiner „Wallenstein-Sinfonie" und Max von Schillings mit der Aufführung des Vorspiels zum 3. Akt seiner Oper „Pfeifertag". — Die starke Beziehung des Gesamtprogramms zum aktuellen Musikleben ist mit dieser Aufzählung klar erwiesen. —

Die klassische, romantische und nachromantische Musikliteratur war zitiert mit Händels „Semele", aufgeführt vom Dortmunder Musikverein, Mozarts „Sinfonie in g-moll, Jagdquartett" (gespielt vom Fehse-Quartett), „Violinkonzert in G-dur" (Solist: Friedrich Enzen) und der Arie „Weh mir! Ist's Wahrheit?" (Solist: Karl Erb), Beethovens „6. und 7. Sinfonie", „Violinkonzert in D-dur" (Solist: Prof. W. Stroß), „Klavierkonzert in c-moll" (Solist: Johannes Strauß) und „Leonoren-Ouvertüre Nr. 3". Ein Kammerkonzert ließ die Schönheiten der 5. Sinfonie in B-dur von Franz Schubert voll genießen, ein Sinfoniekonzert seine „Siebente". Für Robert Schumanns „Konzert für Violoncello mit Orchester, op. 129, war Enrico Mainardi verpflichtet worden, für Brahms' „Klavierkonzert in d-moll" Walter Gieseking. Außerdem war Brahms im Programm noch vertreten mit seiner „Serenade in D-dur", seinem „Streichquartett in c-moll", gespielt vom Fehse-Quartett und mit der „4. Sinfonie". — Die schöne Buntheit des Programms ergibt sich aus den weiteren Aufführungen von Liszts „Tasso", Chopins „Klavierkonzert in e-moll" (Lubka Kolessa), Tschaikowskys „Capriccio italien für Orchester" und sein „Violinkonzert in D-dur" (Solist: Ruggiero Ricci), Rossinis „Ouvertüre zu seiner Oper ‚Signor Bruschino'", Marschners „Ouvertüre zu ‚Hans Heiling'", Dräsekes „Ouvertüre zu ‚Gudrun'", Bruckners „6. Sinfonie", Dvořáks „Karneval", Berlioz' „Gesänge für Tenor mit Orchester" (Solist: Karl Erb). —

Zur Förderung junger Talente war von der Stadt ein Zyklus von „Konzerten junger Künstler" formiert worden, der auffallendes Publikumsinteresse fand und sicherlich manchem jungen Musiker seinen Weg erleichtern half. — Im „Bach-Verein", geleitet von dem weit über Westfalens Grenzen hinaus hochgeschätzten Organisten Gerard Bunk, wird intensive Pflege der wertvollen Orgel- und Chorliteratur betrieben. Für Bunks verdienstvolles Wirken in Dortmund spricht die Tatsache, daß er in diesem Monat sein 200. Orgelkonzert in der alten Reinoldikirche geben konnte! —

Mit größter Hochachtung muß in dieser Gesamtübersicht auch des „Philharmonischen Vereins" gedacht werden, der erlesene Kammermusik in einer Folge von vier Konzerten, meist mit Prominenten ihres Fachs, vermittelt, ebenso der ausgezeichneten großen Männerchöre, wie u. a. der „Südlichen Sängervereinigung" und des „Dortmunder Männergesangvereins", die in diesem Winter gemeinsam unter Dr. Pauligs Leitung mit einer wirklichen chorischen Großtat, der Aufführung des Boitoschen „Mephistopheles", an die Öffentlichkeit traten. (Mephistopheles: Wilhelm Strienz.) Wenn man hinzurechnet, daß zu diesem lebhaft bunten Konzertbetrieb noch Einzelgastspiele großer Kanonen und die weither besuchten schönen Meisterabende im Goldsaal der Konzertdirektion Berry aufgezählt werden müssen, um — neben manchen intimeren, aber auch guten Musikveranstaltungen, z. B. des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen — das Bild zu vervollständigen, so kann man sich des Eindrucks nicht entziehen, daß in Dortmund nichts an einem überaus rührigen Musikleben fehlt und daß das sehnlichst erwartete neue Konzerthaus nicht zu einem Aschenbrödeldasein verurteilt werden würde.

Mally Behler.

Erste Berliner Volksmusikwoche

Laienmusiker im Wettstreit

Die erste Berliner Volksmusikwoche der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer zeigte in allen ihren Veranstaltungen die große Musizierliebe breitester Volkskreise. Teilweise überraschend gute Ergebnisse vieler Instrumentalvereinigungen bewiesen, mit welcher Intensität hier auf dem Gebiete des instrumentalen Zusammenspiels gearbeitet wird.

Die Laienmusiker, die sich zum Wettstreit zusammenfanden, gaben in Musterveranstaltungen und Wertungsspielen einen Einblick in Art und Wesen der heutigen Volksmusik, die weitgehende För-

derung im nationalsozialistischen Staate findet. Die erste Musterveranstaltung sah Mandolinen-, Gitarren-, Handharmonika- und Bandoneon-Orchester auf dem Podium der Hochschule der Musik. Das saubere Zusammenspiel der verschiedenen Gruppen sowie die Hingabe und Begeisterung aller Spieler seien besonders hervorgehoben. Hier, aber auch in der folgenden Veranstaltung im Bürgersaal des Rathauses Berlin-Friedenau, in der Zither und Mundharmonika erklangen, gab es erfreulich viel Originalmusik zeitgenössischer Komponisten zu hören. Wölki, Ambrosius, Naumann und Swoboda seien in diesem Zusammenhang als tüchtige und erfolgreiche Tonsetzer genannt, die sich ernsthaft um die Schaffung geeigneten Notenmaterials für Volksmusikinstrumente Verdienste erworben haben.

Beachtliches Können zeigten zahlreiche Laienorchester in der Veranstaltung „Musik für Streich- und Sinfonieorchester". Kleine und große Orchester in den verschiedensten Besetzungen gaben einen schönen Beweis fleißigen Strebens und ehrlicher Musikbegeisterung. Dieser Abend brachte ausschließlich zeitgenössische Werke, die leider vielfach technisch zu hohe Anforderungen stellten, wie die Festmusik von Schuchardt und vor allem die festliche Ouvertüre von Otto Siegl. Exotische Klänge kamen in der Gartenmusik von Jörns zur Entfaltung. Technisch anspruchsloser, aber gerade deswegen passend, waren P. Hermanns italienische Suite und Hans Langs Tafelmusik, zwei unproblematische und geschickt instrumentierte Werke. Alle Kompositionen, auch die ersteren, sind immerhin als eine wichtige Bereicherung der Literatur für Volksmusik anzusehen und stehen über dem Niveau der sogenannten Unterhaltungsmusik, wie sie bisher oft genug von Laienorchestern bevorzugt wurde.

Im Anschluß an die Musterveranstaltungen traten über 75 Laienorchester zum Wettstreit an. Ein Orchester löste das andere ab, und fast allabendlich hallten frohe Klänge durch die weiten Räume des Rathauses Schöneberg. Blaskapellen, Streich- und Sinfonieorchester, Werkkapellen, Gitarren- und Mandolinenchöre in immer neuer Zusammensetzung zeigten ihr Können und gaben ein erfreuliches Bild von der Musizierfreudigkeit der Berliner.

Ihren Abschluß fand die Berliner Volksmusikwoche durch ein Großkonzert der Luftwaffe und der Werkscharen im Sportpalast. Auch hier beherrschten hauptsächlich Werke zeitgenössischer Komponisten das Programm. Ein effektvoll instrumentierter „Heroischer Marsch" von Schnitzler, Chorwerke mit Blasorchesterbegleitung von Knorr und Dette und Grabners unterhaltsame Firlefei-Variationen seien hervorgehoben. G. Schultze.

Gedanken zur „Musik für Zither und Mundharmonika"

Ein Streiflicht von der Volksmusikwoche

Ich will ehrlich sein: halb aus Neugierde, halb, weil ich nichts anderes vorhatte, besuchte ich das Konzert für „Zither und Mundharmonika", und ebenso ehrlich muß ich gestehen, daß sich mein Interesse im Verlauf der Vortragsfolge immer mehr steigerte. Es wurde mit einem Ernst und einer Liebe musiziert, daß es geradezu kindlich wäre, wollte man das, was nicht gerade glückte, mit dem strengen Maßstab des Kunstbetrachters messen. Denn was sind das für Menschen, die dort spielten? Handwerker, Angestellte, Geschäftsleute und kleine Beamte. Sie alle arbeiten acht Stunden und mehr am Tag, jeder von ihnen hat an einigen Abenden der Woche noch „Dienst" zu machen, und doch geben sie noch einen weiteren Abend hin, um zu musizieren. Solistisch würden sie niemals auftreten, dazu fehlt ihnen der Mut, aber gemeinsam mit den anderen Kameraden — da macht die Sache schon Spaß.

Als sehr erfreuliche Tatsache können wir feststellen, daß Originalkompositionen für Zither musiziert wurden. Hierbei ergab die Kombination von Zitherchor, Flöte, Gitarre und Violine eine reizvolle Klangmischung. Eine dankbare Komposition war die „Legende für Violine und Zitherchor" von Edwin Schiffel, wobei die saubere Ausführung der Solovioline besondere Erwähnung verdient. Man mag der Volksmusikbewegung noch so positiv gegenüberstehen, man mag über einzelne „Leistungen" noch so zart den Mantel der Liebe decken, alles kann man aber nicht kritiklos hinnehmen. Ein am gleichen Abend auftretendes Mundhar-

monikaorchester brachte Stücke in der Bearbeitung seines Dirigenten (dessen Namen wir verschweigen wollen) zu Gehör, die der nicht ganz unbefangene Zuhörer nur mit wachsendem Grimm über sich ergehen ließ. Man höre: Brahms wunderfeines „Guten Abend, gut' Nacht" und der „Ungarische Tanz" Nr. 5 sowie Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" für Mundharmonika!!! Es geht wirklich nicht an, daß ein Dirigent, nur um seine Eitelkeit zu befriedigen, Bearbeitungen an Meisterwerken deutscher Kunst vornimmt. Die Komponisten können sich ja nicht mehr wehren! Das Publikum klatscht begeistert Beifall. Aber warum? Die aufgeführten Stücke sind so in das Herz jedes einzelnen eingegangen, daß — hört man sie im Konzertsaal — man sie als alte, liebe Bekannte begrüßt. Dabei ist es dem unbefangenen Zuhörer vollkommen gleichgültig, ob da oben auf der Bühne jemand Trompete oder, wie in unserm Fall, Mundharmonika bläst. Das schwarze Schaf ist natürlich nun wieder der Kunstbetrachter, der das Kritteln doch nicht lassen kann! Trotzdem sagen wir: Laßt die Hände weg von den Werken unserer Meister; sie sind so, wie sie geschaffen wurden, einmalig; sie können in einer Bearbeitung nur verlieren. Junge Komponisten, die gerade für euer Instrument geschrieben haben, wollen auch gehört werden. Gertraud Wittmann.

Theater- und Musikleben in der Lausitz

Die wichtigsten kulturellen Stätten in der Lausitz sind die Städte Görlitz, Zittau und Bautzen. Schon vor Jahrhunderten waren diese Städte mit einigen anderen im „Sechs-Städte-Bund" zu einer Einheit zusammengeschlossen, und auch heute noch bestehen zwischen den Gebieten der preußischen und sächsischen Lausitz verkehrspolitisch, wirtschaftlich und nicht zuletzt kulturpolitisch die verschiedensten Zusammenhänge und Verbindungen.

Die Bewohner der sächsischen Kreisstadt Löbau und deren Umgebung fahren z. B. vorwiegend in das nahegelegene Görlitz, das sich in der Tat eines sehr rege entwickelten Theater- und Musiklebens erfreut. Der Leiter des Görlitzer Stadttheaters, Intendant Hermann Nissen, hat in zweijähriger erfolgreicher Tätigkeit ein Opernensemble aufgebaut, das Gewähr für stilvolle und beachtliche Aufführungen bietet. Der Opernspielplan 1938/39 umfaßt folgende Werke, deren Auswahl die betreffende Bühne vor keine leichte Aufgabe stellte, die aber durchweg erfreulich gelöst wurde: die ersten drei Teile des „Nibelungen-Ringes" (mit wenigen Gästen!), „Der Rosenkavalier", ferner „Carmen", „Tiefland", „Madame Butterfly", schließlich „Die lustigen Weiber von Windsor" und ein reizendes zeitgenössisches Werk: Norbert Schulzes „Schwarzer Peter". Die musikalische Leitung lag bei Walter Schartner, einem erfahrenen, künstlerisch beseelten Orchesterleiter und Musiker, in den besten Händen. Das Orchester erwies sich stets als ein bestens eingespielter Klangkörper. Für eine werkgetreue Wiedergabe auf der Bühne trug die Regie (Oberspielleiter Richard Gäbler, ein bewährter Fachmann, und Intendant Hermann Nissen mit eigenbetonter, aber gutzuheißender künstlerischer Note) ebenfalls Sorge. Von den Solisten sind vor allem zu erwähnen: die hochdramatische Irmgard Roloff (deren stimmliches Material noch viel verspricht), der markante Heldenbariton Albert Klinder, Curt Schneider, ein feiner Baßbuffo, Hasso Henning, dessen klangschöner lyrischer Bariton aufhorchen läßt, und Elsa Schlusnus, eine recht vielseitige Zwischenfachsängerin.

Walter Schartner ist auch der ausgezeichnete Leiter der großen Sinfoniekonzerte (veranstaltet vom „Verein für Musikfreunde" in der Stadthalle). In bemerkenswerter Auswahl werden Meisterwerke der Klassik und wertvolle Vertonungen aus der Zeit um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in eindrucksvollster Weise (Orchesterleistung von hohem Niveau) dargeboten. An Solisten wurden hervorragende Kräfte wie Prof. Jan Dahmen, Josef von Manowarda verpflichtet. Das sechste der Konzerte, eine schöne Aufführung der Johannes-Passion, leitete übrigens Eberhard Wenzel, dessen h-moll-Suite unter Schartner seine Uraufführung erlebte.

Ausgezeichnetes wurde den Besuchern auch in den Kammerkonzerten geboten, wobei vor allem das Peter-Quartett, das Quartetto di Roma und Solohornisten der Berliner Staatsoper wirkliche musikalische Genüsse vermittelten. Unmöglich, an dieser Stelle die übrigen Konzertveranstaltungen, die im Verlaufe des Winters durchgeführt wurden, alle anzuführen. Sei es ein Klavierabend von Elly Ney, Liederabend der Altistin Lore Fischer, Sonatenabend des 1. Konzertmeisters Willy Palmedo (ein beachtlicher Künstler mit der feinsinnigen Martha Bartling am Klavier), die verschiedensten Chor- und sonstigen Konzerte, sie alle waren (zum Teil unter umfassender Mitarbeit von „Kraft durch Freude") ein Beweis dafür, daß Görlitz die Bezeichnung „Musikstadt" wieder zu Recht trägt.

Eine Pflegestätte der Oper in der Lausitz stellt auch

das neuerbaute Grenzlandtheater in Zittau dar. Neben Puccinis „Toska" und „Die Boheme" und Verdis „Troubadour" (eine sehr beifällige Aufnahme fand auch „Mignon" von Thomas) wurde vor allem Lortzings „Der Waffenschmied" mit der reizenden Dora Lutzenberger als Marie wiederholt gegeben. Zum Schluß der Spielzeit stellte die Zittauer Oper unter Intendant Bernhard Vollmer ihr unbedingtes Niveau mit einer eindrucksvollen Wiedergabe von Gerstners „Enoch Arden" unter Beweis: Hellmut Kellermann am Dirigentenpult, Spielleiter Karlhanns Jaeger, der vielbewährte Baßbariton Kurt Erdenberger, Karl Heinz Thormann (der sympathische Tenor wurde nach Saarbrücken verpflichtet), sie alle konnten hier noch einmal ihr Können zeigen. — Erfreuliches Niveau wiesen auch die Sinfoniekonzerte des Grenzlandorchesters Zittau unter Kellermann auf. Außerdem trugen eine Reihe von Chor- und Solistenkonzerten (wie Haydns „Schöpfung", Elly-Ney-Abend, Dresdner Kreuzchor, italienische Meistersänger u. a.) zur Bereicherung eines überdurchschnittlichen Konzertwinters im Rahmen einer Stadt von 40 000 Einwohnern (was nicht übersehen werden darf!) bei.

Ein ungemein reges Konzertleben war auch diesmal wieder in der etwa gleich großen Lausitzer Stadt Bautzen zu verzeichnen. Da wurde z. B. eine Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms (Kirchenchor und Lehrergesangverein unter Martin Bauer) dem besonderen Gehalt des Werkes durchaus gerecht. In den „Geistlichen Abendmusiken" im Petridom, deren Zahl jetzt die 140 überschritten hat, brachte Domorganist Horst Schneider unter Mitwirkung verschiedener Solisten wertvolle und nachhaltige Werke kirchenmusikalischen Schaffens zu Gehör. Die „Vereinigung der Kunstfreunde Bautzens" veranstaltete eine Reihe erlesener kammermusikalischer Abende: Sonatenabend Elisabeth Bischof (München) und Karl Pembaur, Klavier, das Quartett der Dresdner Staatsoper, Klavierabend Elly Ney, Liederabend Max Hartmann (Darmstadt). Ein künstlerisches Ereignis stellte zweifellos der Richard-Wagner-Abend, von „Kraft durch Freude" veranstaltet, dar. Das Konzert erhielt sein besonderes Gepräge durch die Mitwirkung des Dresdner Kammersängers Kurt Böhme, der den Bautznern von seinem Wirken am dortigen Theater (1929/30) noch bestens bekannt war.

Damit wären wir bei der künstlerischen Arbeit des Bautzner Stadttheaters überhaupt angelangt, das sich unter Intendant Hans Heinz Kämpff (gerade unter Berücksichtigung der gegebenen beschränkten Mittel) erfreulich weiterentwickelt hat. Auf musikalischem Gebiet konnten neben verschiedenen Tanzoperetten nicht nur die klassische Operette, sondern auch wieder einige Opern gegeben werden. Kapellmeister Konrad Rötscher und Spielleiter Mano Holtey brachten mit einem spielfreudigen Ensemble in durchaus anzuerkennender Weise Kreutzers „Nachtlager zu Granada", „Die Boheme", „Hänsel und Gretel" und den „Wildschütz" heraus. Der starke, mehrere Monate anhaltende Publikumserfolg gerade dieses köstlichen Lortzingschen Werkes war nicht zuletzt darin begründet, daß die Hauptpartien mit Ernst Tieroff (Baßbuffo), dem Bariton Karl Margraf und der vielseitigen Spielaltistin Marianne Trieloff in glücklicher Weise besetzt werden konnten. Leo Paalhorn.

Musikleben in Neuß

Neuß ist eine Stadt mittleren Umfanges, die kein eigenes Orchester, keine Oper und nicht so manche andere musikalische Möglichkeiten besitzt, über die man in der Großstadt verfügt. Dazu liegt es in unmittelbarer Nähe mehrerer Großstädte wie Düsseldorf, Köln, Krefeld, M.-Gladbach, Duisburg, die alle in bequemer Weise zu erreichen sind. So stellen sich der Gestaltung eines eigenen Musiklebens in seinen Mauern nicht unbeträchtliche Hemmungen entgegen, die aber aus einer bewährten Tradition heraus mit dem starken Heimatstolz, der den Neußer ziert, gemeistert werden.

Entsprechend der Kulturpolitik des Dritten Reiches ist der Neuaufbau des Neußer Konzertlebens in erster Linie unter den einen richtungweisenden Grundsatz gestellt worden: die Pflege der musikalischen Kunst als ein das ganze Volk angehendes Kulturgut zu betrachten, gleichzeitig alle bodenständigen Kräfte für diese Pflege zu gewinnen!

In letzterer Hinsicht war da von größter Tragweite die Reorganisation des „Städtischen Männergesangvereins mit Damenchor", der auf eine reiche Geschichte zurückblickt und in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts auf musikalischem Gebiete in unserer Stadt tonangebend war: Er ist als „Städtischer Musikverein E. V." in städtische Regie genommen worden und hat in Studienrat Konrad Wassenberg den berufenen künstlerischen Leiter bekommen. Die Tatsache, daß dieser gleichzeitig den „Grevenbroicher Lehrer- und Lehrerinnengesangverein" dirigiert, hat zu einer schönen Zusammenarbeit der beiden gemischten Chöre in den letzten Jahren geführt: Prächtige Aufführungen des „Messias" von Händel, des „Deutschen Requiems"

von Brahms, der „Missa solemnis“ von Beethoven, in diesem Jahre des „Requiems“ von Verdi sind Früchte ihres überaus fleißigen künstlerischen Wirkens gewesen, die natürlich sowohl in Neuß wie in Grevenbroich stattfanden und so die große Mühewaltung noch besonders lohnend machten.
Durch die engen Beziehungen Wassenbergs zur Staatlichen Musikhochschule in Köln hat nun aber auch eine andere Frage eine überraschend glückliche Lösung gefunden, die in der Vergangenheit den hiesigen Oratorienaufführungen die allergrößten Schwierigkeiten bereitete, anderseits für den Aufbau unseres Musiklebens im Geiste des neuen Deutschlands überhaupt entscheidend war: die Orchesterfrage. Galt es doch als grundlegend für unsere Konzerte eine Musikübung einzuführen, die in möglichst weiten Kreisen der Allgemeinheit Anklang findet. Diese Musikübung konnte, wenigstens in erster Linie, nicht wie früher die kammermusikalische sein; denn sie setzt beim Hörer eine Durchbildung der Aufnahmebereitschaft voraus, die bei weitem noch nicht Allgemeingut in dem Sinne ist, wie es hier verlangt werden müßte. Da ist die Orchestermusik volkstümlicher, eingänglicher, anreizender! Und nun zeigte die oben erwähnte Beziehung nach Köln einen Weg auf, um in finanziell erschwinglicher Weise zu einem Orchester zu gelangen, das den bei uns vorliegenden Bedürfnissen genügt: Wassenberg bildete das Rheinische Sinfonieorchester, dessen Grundbestandteil das Orchester der Kölner Hochschule ist, das aber durch die Mitwirkung der ersten Bläser und mehrerer anderer Kammermusiker des Kölner Städtischen Orchesters, der allerbesten Kräfte ihres Faches also, zu einem Ensemble vervollständigt wird, wie man es sich unter den gegebenen Verhältnissen gar nicht besser denken kann.
Mit diesem Orchester sind denn auch schon eine ganze Reihe der bedeutendsten sinfonischen Werke zu musterhafter Aufführung gebracht worden. Gleichzeitig boten diese Sinfoniekonzerte aber auch noch die günstige Gelegenheit, eine Anzahl der ersten Solisten in Neuß auftreten zu lassen, von denen — ohne vollständig zu sein — Namen wie Gieseking, Kulenkampff, Hoelscher, Elly Ney, Max Strub, Arno Schellenberg, Alfred Hoehn, Schirp genannt seien.
Wenn nun auch in der Reihe der Städtischen Konzerte die Orchestermusik bewußt in den Vordergrund gestellt ist, so ist darum doch nicht die Kammermusik in ihr vergessen! Dies durfte um so weniger geschehen, da — allerdings unter den ganz anderen Verhältnissen und Anschauungen der Vergangenheit — Neuß etwa ein Jahrzehnt hindurch gerade von dieser intimen Art der Musikübung aus sein Musikleben gestaltet hat. Daher ergänzen in jeder Saison noch zwei Kammermusikabende diese Reihe, die in der Auswahl ihrer Mitwirkenden ebenfalls den verwöhntesten Ansprüchen genügen: Unter ihnen befanden sich z. B. Karl Erb, Mainardi, Pillney, das Erdmann-Trio, das Schulze-Prisca-Quartett mit Willy Hülser u. a.! — Es sei aber dieser Bericht nicht abgeschlossen, ohne einen Gesichtspunkt noch im besonderen herauszustellen, der sich aus jenem zu Anfang erwähnten richtungweisenden Grundsatz unmittelbar ergibt: Es ist die musikerzieherische Aufgabe, die gleichzeitig zu leisten ist! So bemüht man sich, auch die aufnahmefähige Jugend in diese Konzerte zu führen, um sie schon rechtzeitig dem bewußten Erleben des Kunstwerkes nahezubringen. Sorgfältig durchdacht ist weiter die Programmgestaltung, die einstweilen noch auf eine gewisse Eingängigkeit des Aufzuführenden sehen muß, die aber durch geschickte Auswahl und Zusammenfassung im Laufe der Jahre schon einen recht ergiebigen und anregenden Ausblick auf das musikalische Kunstschaffen geboten hat. Hierbei sind endlich von nicht unwesentlicher Bedeutung entsprechende Einführungen in die jeweilige Vortragsfolge, die früher in gesprochenem Vortrage den Hörern geboten wurde, in diesem Jahre dem immer kostenlos abgegebenen Programm gedruckt beigefügt wurden.

C. Weisweiler.

„Der goldene Hahn“ als Ballett

Deutsche Uraufführung im Stadttheater zu Dortmund

Der russische Komponist Rimsky-Korssakow (1844—1908) hat in seinen Opern immer wieder auf die Märchen- und Sagenwelt seines Volkes zurückgegriffen. An erster Stelle stehen hier „Schneeflöckchen“, „Sadko“, die drei Märchen „vom Zaren Saltan“, „von der Stadt Kitesch“ und „vom goldenen Hahn“, der zum Schwanengesang des Komponisten wurde. Da in diesem Werk ein König in etwas satirischer Beleuchtung erscheint, hatte es auf seinem Weg zur Aufführung mit heftigen Zensurschwierigkeiten zu kämpfen. Wenn „Le coq d'or“ einmal (leider nur selten!) aufgeführt wird, begeistert er stets durch sein funkelndes Gewand, das ihm die reife und effektvolle Instrumentierungskunst des Komponisten umgelegt hat. Der thematische Kern ist aus der russischen

Folklore gewachsen, die in volkstümlichen Tänzen die russische Seele in befreiter Diesseitigkeit offenbart.
Um einem offenbar vorhandenen Mangel an tanzbarer Musik oder gehaltvollen Balletten abzuhelfen, hat ein junger russischer Komponist namens Alexander Tscherepnin die Oper Rimsky-Korssakows zu einem Ballett in sechs Bildern verarbeitet. Die Verwandlung einer Oper in ein Ballett ist eine Operation, die nicht ohne Gefahren für die Patientin ist. Denn wenn das gesungene Wort durch die tänzerische Geste ersetzt wird, muß diese von beredter Klarheit sein, weil sie allein das Geschehen in dem dramatischen Ablauf sichtbar macht. Die nach einem Märchen Puschkins geschaffene Märchenoper „Der goldene Hahn" (der immer dann kräht, wenn dem König Gefahr droht) ist eine Musikerzählung, die in der lyrischen Zustandsschilderung ihre schönsten Reize entfaltet. Auf reine pantomimisch-tänzerische Deutung gestellt, wird dem unvorbereiteten Zuschauer schon vom bloßen Inhalt her manches Rätsel aufgegeben, das er ohne den Leitfaden eines Führers im Programm kaum zu lösen vermag. Daher kann das Ballett vom goldenen Hahn immer nur einen Abglanz des Originals geben. Der Tanz ist

nun einmal nicht imstande, all das durch Gebärden des Körpers sinnvoll und verständlich auszudrücken, was das gesungene oder gesprochene Wort ohne Umwege erreicht.
Wenn die Dortmunder Uraufführung trotz einer im Orchestralen fragmentarischen Wiedergabe von Anfang an fesselte, so war dieser Erfolg der einfallsreichen Inszenierung Hanna Kammers und der phantasievoll und farbenfroh entworfenen Ausstattung der Bühne durch Carl Wilhelm Vogel nicht weniger zu danken als den tänzerischen Spitzenleistungen von Anny Kienitz in der Titelrolle und Karl Meinecke (Duisburg) in der witzig akzentuierten Rolle des Königs.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: Zu Ehren des nunmehr siebzigjährigen Meisters Hans Pfitzner brachte die Staatsoper seine große Bekenntnisschöpfung „Palestrina" in einer Neuinszenierung heraus. Damit ist dieses Werk, das vor 20 Jahren, im Oktober 1919, seine Berliner Erstaufführung erlebte, zweiundsiebzigmal in der Staatsoper aufgeführt worden. Die Stellung dieser „musikalischen Legende" im Opernschaffen unserer Zeit ist einmalig. Pfitzner hat mit diesem Werk das Musikdrama der deutschen Innerlichkeit geschaffen, und es zeigte sich wieder, daß seine innere Einheit die fraglos vorhandenen äußeren Schwierigkeiten opernmäßiger Gestaltung dieses Stoffes überwand. Die Gegenpoligkeit der beiden Welten, wie sie sich in den Palestrina-Szenen und in dem turbulenten Konzil-Akt zeigt, wurde von der Spielleitung Wolf Völkers überzeugend herausgearbeitet. Der Welt des einsamen schöpferischen Genies stand das aufgeregte und doch sicher beherrschte Gewoge auf dem Tridentiner Konzil als fesselnder Kontrast gegenüber. So sehr dieser Akt im Hinblick auf die innere Leitidee des gesamten Werkes „aus dem Rahmen" fällt, so bewundernswert ist einmal die dichterische Schau Pfitzners, der hier den „Mischmasch von Irrtum und Gewalt" der Kirchengeschichte in dramatischer Zuspitzung zusammenfaßt und der andererseits musikalisch das Musterbeispiel einer motivisch und klanglich durchgeformten Sprache von äußerster Prägnanz gibt. Im übrigen bedarf es über die Musik des Palestrina, die sich gleichsam über dem Orgelpunkt der Seele erhebt, keiner Erläuterungen mehr. Sie gehört zu den größten und schönsten Eingebungen Pfitzners, zu dem, „was bleibt".
Die Aufführung der Staatsoper war nach der bildmäßigen, musikalischen und darstellerischen Seite meisterlich abgerundet. Neben der bereits erwähnten Spielleitung Wolf Völkers müssen hier die Bühnenbilder von Emil Preetorius als sichtlich aus dem Geist des Werkes inspirierte, aufs feinste ausgewogene und abgetönte Farb- und Raumkompositionen und die großlinig klare, einfühlsame musikalische Leitung von Robert Heger genannt werden. Auf der Bühne gab Marcel Wittrisch in der Titelpartie eine seiner reifsten Leistungen, neben der ebenbürtig der Borromeo des mit einem in verschwenderischer Fülle strömenden Bariton begabten Hans Hotter stand. Carla Spletters Ighino und Else Tegethoffs Silla waren durch stimmliche und schauspielerische Gefühlsbetontheit ausgezeichnet, wäh-

rend für die hervorragende Besetzung der Kardinäle, Bischöfe und Gesandten die Namen Fritz Soot (Novagerio), Walter Großmann (Morone), Erich Zimmermann, Willi Domgraf-Faßbaender, Otto Hüsch, Benno Arnold und Eugen Fuchs stehen mögen. Die Sätze des Papstes verklärte Josef von Manowarda durch seine edle Baßfülle. Werk und Aufführung hinterließen stärkste Eindrücke.

In die glanzvolle Welt der italienischen Oper führte einige Wochen vorher das Gastspiel Victor de Sabatas, der der Neuinszenierung der „Aida" in der Staatsoper musikalisch das Gepräge seiner Persönlichkeit gab. Unter seiner Leitung, die gleichbedeutend ist mit einer gewaltigen dramatischen Triebkraft, einem glühenden Orchesterbrio und dabei einer echt italienischen Herausmeißelung des Gesanges, erhielt diese Aufführung einen festlichen und strahlenden Charakter. Sabatas Landsleute Guido Salvini und Aldo Calvo, mit denen zusammen er in der vorigen Spielzeit auch die Neuinszenierung des „Othello" an der Staatsoper einstudiert hatte, betreuten Spielführung und Szene. Eine fast möchte man sagen imperiale Monumentalität bestimmte Darstellung und Bühnenbilder, und auch der klar herausgearbeitete Gegensatz zwischen den mehr den Römern angenäherten Ägyptern und den amharisch dunklen Äthiopiern lag auf der gleichen Linie. Das Sängerensemble der Staatsoper feierte in den dramatischen Belkantopartien Verdis Triumphe. Maria Müller, als Aida tiefbraun geschminkt, Margarete Klose als Amneris, Helge Roswaenge als Rhadames, Ludwig Hofmann als Ramphis, Rudolf Bockelmann als Amonasro und Wilhelm Hiller als König boten gesangliche Leistungen, die wohl kaum zu übertreffen sind. Auch die Choreographie Lizzie Maudriks und der Chor selbst (Leitung Karl Schmidt) waren Erfolgsfaktoren einer Aufführung, die Festspielcharakter hatte.

Eine Gralswoche bestimmte in der Staatsoper mit den wechselnden Aufführungen von „Parsifal" und „Lohengrin" den Spielplan der Osterzeit. Der „Parsifal" bildete in der bekannten Inszenierung von Bruno von Niessens den Auftakt. Als Gastdirigent gab Franz von Hoeßlin durch seine traditionsverbundene und bestimmte musikalische Deutung der epischen Breite der Partitur ein scharfes und sicheres Profil. Als Kundry erlebte man zum ersten Male die französische Sängerin Germaine Lubin, die diese Partie auch 1938 in Bayreuth gesungen hat. Ihre Stimmkraft und Stimmschönheit, ihre durchgeistigte Darstellung und die immer wieder staunenswerte Einfühlung in den Geist Wagners, die sich nicht zuletzt in der vollkommenen Beherrschung der deutschen Sprache äußert, schufen eine Leistung, die man auch im Lande Richard Wagners als vorbildlich bezeichnen kann. Die Titelrolle sang Franz Völker, den Amfortas Rudolf Bockelmann, den Gurnemanz Ludwig Hofmann und den Klingsor Eugen Fuchs — Namen, die ebenso wie die Staatskapelle selbst für das ungewöhnliche Niveau der Aufführung bürgten.

Mit der Sieglinde in Wagners „Walküre" wiederholte Germaine Lubin kurze Zeit darauf ihre Leistung, mit der sie vor etwa zwei Jahren zum ersten Male das Berliner Opernpublikum begeistert hatte. Um sie herum stand mit Franz Völker, dem fraglos besten Siegmund der deutschen Opernbühne, Josef von Manowarda, einem schlechthin klassischen Hunding, Marta Fuchs als Brünhilde, Margarete Klose als Fricka und Jaro Prohaska als Wotan ein Ensemble, das in der Inszenierung von Heinz Tietjen und unter der musikalischen Leitung von Johannes Schüler der Aufführung Bayreuther Format gab.

★

Mit Maillarts „Glöckchen des Eremiten" erneuerte das Deutsche Opernhaus dankenswerterweise die Bekanntschaft mit diesem einst von den deutschen Bühnen viel gespielten Spätlinge der französischen komischen Oper. Sie tat damit einen guten Griff, denn die gefällige fließende Melodik, schöne Chöre, Marschrhythmen, eingängliche Tanz- und Liedweisen, dazu eine theaterwirksame Handlung und dankbare Gesangs- und Spielrollen gewährleisten bei dieser Oper einen unterhaltsamen Abend. Alexander d'Arnals betreute das heitere Spiel, das sich geschichtlich auf dem düsteren Hintergund der Hugenottenkriege abspielt, mit sorgsamer und sicherer Ensembleführung. In Paul Haferungs südlich hellen und romantisch anheimelnden Bühnenbildern bewegte sich eine Spielgemeinschaft, in deren Mittelpunkt Irma Beilke stand, die sich mit Anmut und Koloratursicherheit vom frechen Dorftrampelchen zum liebenden Weibchen wandelte, wobei ihr Valentin Haller als Tenorpartner wacker sekundierte. Marie-Luise Schilp als tändelnde Pächtersfrau und Hans Wocke, ein überaus stattlicher Dragoner-Unteroffizier, gaben auch gesanglich ein treffliches Paar ab. Hans Florians beinahe allzusehr als Trottel gezeichneter Pächter, Wilhelm Lang mit seinem ergiebigen Baß, der ausgezeichnete Chor und das Orchester trugen mit Erfolg zum Gelingen einer Aufführung bei, der Walter Lutze als Dirigent einen flotten, klanglich fein gestuften musikalischen Ablauf gab.

Hermann Killer.

Chemnitz: Der neue Intendant der Chemnitzer Theater, Dr. Schaffner, führte sich mit einer eigenen Neuinszenierung der „Meistersinger" ein, in der er besonders die Volksszenen durch Extrachöre lebendig und eindrucksvoll gestaltete, aber auch sonst den Spielanweisungen Wagners treulich nachging. Die weiteren Inszenierungen überwachte der bewährte Oberspielleiter Dr. Tutenberg, ein überzeugter Vorkämpfer des nordischen Gedankens, den er bei jeder Gelegenheit betont. Zum Beispiel konnte er ihn in der neuen „Zauberflöte" dadurch zum Siege führen, daß er Sarastro, Tamino und Pamina zu Trägern arischer Lichtsehnsucht machte; für orientalische Mystik war in dieser Inszene natürlich kein Raum. Die musikalische Oberleitung führt verantwortungsbewußt und feinsinnig Generalmusikdirektor Leschetizky; neben ihm wirken die Kapellmeister Charlier, Krauße und Dr. Spannagel. Leschetizky dirigierte die „Meistersinger", „Rheingold", „Walküre", „Fidelio", „Die Zauberflöte", „Soleidas bunter Vogel" von Max Donisch und „Es gärt in Smaland" von Henneberg — alles in seiner hellsichtigen, feinfühlig zum Kern des Kunstwerks vortastenden Weise. Herbert Charlier, ein temperamentvoller Musiker von sinnlichem Klangempfinden, vermittelte Moniuszkos polnische Nationaloper „Halka", Bittners „Höllisch Gold", de Fallas „Dreispitz", „Tannhäuser", „Bohème", „Turandot" und Othmar Gersters „Enoch Arden". Diese Heimkehreroper war mit ihrer folgerichtig entwickelten, packend sich steigernden Handlung und mit ihrer bei aller Linearität sinnfälligen und eingängigen Tonsprache die wertvollste Neuerwerbung im diesjährigen Spielplan. Hanns Krauße betreut seit 25 Jahren die Spieloper und konnte sein Jubiläum mit einer liebevollen Neueinübung des „Waffenschmieds" und der „Regimentstochter" feiern. Dr. Spannagel, dem sonst die Operette anvertraut ist, ergriff freudig die Gelegenheit, mit der geschmackvollen Wiedergabe von „Mignon" und „Hänsel und Gretel" zu beweisen, daß er auch ernsteren Aufgaben gewachsen ist. Als Ganzes betrachtet, zeigte der Spielplan eine gesunde Mischung von Musikdrama und erfolgsicherer Oper, von erprobtem Alten und der Beachtung wertem Neuen.

Eugen Püschel.

Frankfurt am Main: So flüchtig die Berührungen sonst mit einer gastspielweise dargebotenen ausländischen Tonwelt sein mögen, so einmalig und reif muß diese sein, wenn sie schon beim ersten Auftreten Aufsehen erregt! Egizio Massini, der rumänische Staatskapellmeister, hat mit seinem Opernensemble in der „Bohème" einen Puccini geboten, der beispiellos war in der Reihe



der je erlebten Gastspiele. Der Dirigent ist in Italien im Geist der Vokalität, im Geist „singender" Orchesterbehandlung erzogen worden. Wie weiß er so den Stimmen Zeit zu lassen zu einem klangschönen Auskosten aller melodischen Einzelheiten, wie atmet sein Orchester in Dynamik und Gliederung so ganz vom Sänger her inspiriert, immer in geheimem inneren Glühen auf überraschendes Anschwellen und Steigern gefaßt! Nie eine Gewaltsamkeit aus eigenwilliger Stabführung; davor behütet ihn eine Musikalität, die das Werk gewissermaßen wie eine augenblickliche Neuschöpfung empfängt. Das war ein empfindungsverwandtes Hinüber und Herüber zwischen Sänger und Kapellmeister. Dinu Badescu dürfte die hellen, offenen Stimmittel, die einen Rudolf großen Formats werden ließen, auch in Italien kultiviert haben. Nicht minder Serban Tassian in der Baritonpartie. Daneben mit gleichen Fundamenten des Materials George Folescu, Alexander Alger, Georgescu Oprisan und mit ihnen im seelischen Ausschöpfen nicht ganz so überzeugend die Sängerinnen Emilia Gutianu Alessandrescu und Cretoiu Tassian. Daß diese Stimmen im Gegensatz zu den begrenzten akustischen Verhältnissen ihres heimischen Theaters den großen Raum der Frankfurter Oper mühelos füllten, war ein weiterer Beweis für den hohen Stand dieses Gastensembles. — Abweichend von der deutschen Auffassung wurde Verdis „Rigoletto" auffallend lyrisch nachgestaltet; wohl begreiflich, wenn man dafür durch einen freigebig entfalteten Wohllaut der metallischen Stimmen entschädigt wurde, die Verdi und dem Ohre gaben, was ihnen gemäß war. Auch in seiner Art, den Gefühlswerten Verdischer Melodik eindringlich nachzugehen, kantable Partien mit schwelgerischem Behagen nahezubringen, überzeugte Massini in authentischer Weise; denn sein Orchester soll ja,

wie er in einem Interview unter Berufung auf Verdis eignen Willen sagte, mit den Darstellern Zwiesprache halten, es soll „singen". Am rhythmischen Feuer dieser Gäste entzündete sich sogar Beifall bei offener Szene, ein Beweis, daß die Rumänen mit ihrem Erscheinen weit mehr boten als nur eine formelle Erwiderung auf die Besuche der Frankfurter Oper in Bukarest. „Wir wollen Schrittmacher sein zu einer künstlerischen Verständigung unserer beiden Länder, die gleich wichtig neben der kürzlich verwirklichten wirtschaftlichen Einigung steht!" So will es Massini.
Wie alljährlich, so bezeugte Clemens Krauß auch diesmal wieder unverminderte Anhänglichkeit an den Ort ehemaligen Wirkens. Musikalisch eine ungewohnte Begegnung! Krauß und Pfitzner, dessen „Palestrina" er brachte. Wir wissen seine überzeugende Auffassung zu schätzen. Das war ein Gestalten aus dem Geist des Tonsatzes, streng, herb, nach innen lauschend wie der ringende Genius im Mittelpunkt dieser Oper. Was Krauß mit diesem Verzicht auf klangsinnliche Üppigkeit erreichte, war ein ungemein sinnfälliges Hervortreten der Linien und ihres geistigen Gehaltes, war ein geradezu wirklichkeitsechtes, dramatisches Gezänk im Bilde des Konzils, und wo dann gefühlsinnige Szenen nach Wärme und lyrischer Behandlung verlangten, wie im letzten Akt, da wurden letzte Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft. — Wie so oft bereitete Krauß auch diesmal durch die Wiedergabe des „Rosenkavaliers" ein Fest klanglichen Zaubers, überwacht von einem Ohr, dessen Fähigkeit im Schattieren der musikalischen Farbe ja unbestritten ist. Als Marschallin großen Formats hatte er Viorica Ursuleac mitgebracht. In Helmuth Schweebs stand ein Ochs von Lerchenau zur Verfügung, dessen Qualitäten weit über die Frankfurter Bühne hinaus geschätzt werden. —
Ein Gastspiel, das mit eigner Spannung erwartet wurde, war das Erscheinen Hidemaro Konoyes am Kapellmeisterpult. Mit Beethovens „Fidelio" hatte er sich vielleicht eine Aufgabe gestellt, die dem Einfühlen eines Ausländers und gar dem pentatonischen Klangbewußtsein die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Immerhin ist die Vertrautheit des Gastes mit den technischen Seiten einer Opernaufführung so zuverlässig, daß der künstlerische Ablauf des Werkes alle unerfüllten Wünsche der Auffassung wieder wettmachte.

Gottfried Schweizer.

Leipzig: Die Oper bereicherte den Spielplan durch Wiederaufnahme von Verdis „Othello", jenes Spätwerkes des Meisters, das in der Einheit von Wort und Ton das Ideal des italienischen Operndramas darstellt. Die Inszenierung hatte Schauspieldirektor Paul Smolny nach eindrucksvollen Bühnenbildern von Heinz Helmdach besorgt und im Einklang mit der Musik die Dramatik des Werkes aufs schärfste herausgearbeitet. Paul Schmitz deutete die wundervolle Partitur mit leidenschaftlicher Glut, aber ebenso mit kammermusikalischer Durchsichtigkeit aus. Drei ausgezeichnete Bühnenleistungen, der stimmlich prächtige Othello von August Seider, die durch seelenvollen Gesang ergreifende Desdemona von Margarete Kubatzki und der scharfgezeichnete Jago von Theodor Horand gaben der Aufführung das Gepräge, die im Verein mit den trefflich vertretenen kleineren Partien und den tadellosen Chören zu einem starken künstlerischen Erfolg wurde.

Wilhelm Jung.

Mannheim: Aus gründlicher und umfangreicher Vorbereitungsarbeit heraus gestaltete das Nationaltheater die Aufführung der beiden neuen Strauß-Opern „Daphne" und „Friedenstag" zu einem Höhepunkt der ganzen Spielzeit. Karl Elmendorff, der übrigens wieder auf längere Zeit als musikalischer Oberleiter an das Nationaltheater verpflichtet wurde, hatte die Werke einstudiert. Im Nationaltheaterorchester hatte er ein Instrument, das fähig und einsatzbereit genug war, allen Ansprüchen dieser aufs letzte gehenden Partituren restlos gerecht zu werden und das jede Intention des Dirigenten erfüllte. Helmuth Ebbs gestaltete „Daphne" szenisch, während beim „Friedenstag" Curt Becker-Huert Regie führte. Käthe Dietrich als Daphne, Lutz-Walter Miller als Apollo und Franz Koblitz als Leukippos füllten die Hauptrollen der „Daphne" aus, überragend war Hans Schweska als Kommandant im „Friedenstag". Die Maria wurde von der für die kommende Spielzeit an das Nationaltheater verpflichteten Ly Betzou aus Oldenburg gesungen. — Karl Elmendorff ergänzte mit „Rheingold" und „Walküre" die „Ring"-Neueinstudierung, die demnächst zu einer geschlossenen Aufführung führen wird. Die Vorbereitungen für den bald aufzunehmenden Ostmarkzyklus ließen im übrigen die Repertoireoper mehr hervortreten. Mit Hans Schweska in der Hauptrolle und Dr. Ernst Cremer, der für die übernächste Spielzeit als musikalischer Oberleiter nach Wiesbaden berufen wurde, am Pult kam der „Rigoletto" in Neuinszenierung heraus. Ein musikalischer Komödienabend stellte mit „Spitzwegmärchen" von Grimm und „Aufforderung zum Tanz" die Leistungsfähigkeit der von Wera Donalies auf beachtlichen Stand gebrachten Tanzgruppe unter Beweis. Er enthielt

weiter den Einakter „Flauto solo". Für das Schloßtheater in Schwetzingen studierte das Nationaltheater Mozarts „Entführung" ein.

Carl Josef Brinkmann.

München: Ein großes, abendfüllendes Ballett in den Spielplan aufzunehmen ist nach den bisherigen Erfahrungen nicht ganz ungefährlich. Man zog es daher an der Bayerischen Staatsoper vor, in Berücksichtigung einer gewissen Zurückhaltung des Münchener Publikums größeren Tanzaktionen gegenüber, meist mehrere zeitlich begrenzte Werke zusammenzukoppeln. Um so bemerkenswerter ist der anhaltende Erfolg des Balletts „Der Teufel im Dorf" (nach einer jugoslawischen Volkssage), dessen Choreographie und Inszenierung Pia und Pino Mlakar nicht weniger als phantasievoll gestaltende Künstlernaturen bewundern ließen, als ihre ausdrucksvollen, technisch meisterhaften solistischen Tanzleistungen fesselten. Wahrhaftes Temperament, ästhetischer Geschmack und mit unbedingter Exaktheit vermitteltes rhythmisches Gefühl schlossen auch die gesamte Tanzgruppe der Staatsoper zu einer stilvollen Wiedergabe zusammen. Besonders erwähnt seien noch der Belgrader Solotänzer Alexander Dobrohotof, der später in der Rolle des Teufels von Walther Matthes abgelöst wurde, und Leonore Kerre als Teufelswirtin. Die Musik des angesehenen jugoslawischen Tondichters Fran Lhotka bietet eine Fülle von volkstümlicher Melodik und Rhythmik, die durch die Mittel neuzeitlicher Harmonisierung und Instrumentation eigenartigen Reiz erhalten. Ludwig Sievert entwarf hervorragende Landschafts- und märchenhafte Teufelsstimmungsbilder dazu, die noch durch raffinierte Beleuchtungskünste Albert Ralls und farbenprächtige, echt anmutende Kostüme Irmingard Prestels in ihrer Wirkung erhöht wurden. Meinhard von Zallinger fühlte sich als Dirigent sensibel in die neue Aufgabe ein und ließ das Orchester bedeutsam-elastisch mitgehen.

Auch der Spieloper gab Intendant Clemens Krauß neuerdings ihr Recht durch eine neue Inszenierung von Lortzings „Der Wildschütz". Die Besetzung mit Heinrich Rehkemper, Luise Willer, Julius Patzak, Hildegarde Ranczak, Georg Hann, Nelly Peckensen, Carl Seydel und Gertrud Friedrich war ideal getroffen, Witz und Humor wurden durch Inszenierung und Spielleitung Rudolf Hartmanns „ins Schwarze" getroffen, alles volkstümlich Erheiternde und melodiös Erfrischende kam auch durch die ungekünstelte, herzliche musikalische Interpretation Meinhard von Zallingers heraus. Durch einen tiefen, feststehenden „Schloß"-Rahmen mit symbolisch-satirischer Bedeutung sah man auf ergötzliche, in lustigen Farben mit der Komödie mitschwingende Bühnenbilder Richard Panzers.

Als festliche Vorfeier des 70. Geburtstages Hans Pfitzners wurde dessen Oper „Das Herz" zwar nicht dekorativ neu ausgestattet, doch unter der Leitung des Meisters wieder einstudiert und mit seinen Spielanweisungen auf ein unübertreffliches Maß des inneren und äußeren Ausdrucks gebracht. In den Hauptrollen waren Cäcilie Reich, Gertrud Riedinger, Luise Willer, Heinrich Rehkemper, Julius Patzak, Ludwig Weber und Julius Pölzer hervorragend. Bertil Wetzelsberger dirigierte mit einer Eindringlichkeit und einer polyphonen Schönheit, die sein inniges Verhältnis zu dieser Musik vollauf erkennen ließen. Auch der „Palestrina" wird selbstverständlich seit seiner neuen Inszenierung in kurzen Zwischenräumen fortlaufend und mit tiefster Wirkung gebracht.

Die Anstrengungen der Staatsopernleitung konzentrieren sich in diesen Wochen und Monaten auf die Neugestaltung zahlreicher Werke für die Sommerfestspiele, die mit einer großen Ehrung des fünfundsiebzigjährigen Richard Strauß verbunden sind, und zunächst für den „Tag der deutschen Kunst". Aber der Spielplan ist in den letzten Jahren so bereichert und gefestigt worden, daß kein Mangel an Abwechslung und Anregung vorhanden ist, zumal zahlreiche Gäste von Ruf (Willi Domgraf-Faßbaender, Gertrud Rünger, die Belgrader Altistin Bugarinovic u. a.) mit größtem Erfolg die Hauptstadt der Bewegung „berührten". Im „Theater am Gärtnerplatz" nähert sich, während diese Zeilen geschrieben werden, „Die lustige Witwe" mit Riesenschritten der 125. Aufführung — gewiß eine durchschlagende Wirkung der Inszenierung und Bearbeitung des Intendanten Fritz Fischer! Unterbrochen wurden die Serienaufführungen einmal kurz durch ein Gastspiel des Balletts des Deutschen Opernhauses Berlin, bei dem die hohe Begabung des künstlerischen Leiters Rudolf Kölling und die geistvolle tänzerische Virtuosität

zahlreicher Solisten sowie das Können der Tanzgruppe als Ganzes unter der rhythmisch-straffen musikalischen Leitung Leo Spies' Triumphe feierten. Heinrich Stahl.

Konzert

Berlin:

- Philharmonisches Orchester. Von den Konzerten des Philharmonischen Orchesters bleibt ein eindrucksstarker Abend unter Leitung von Karl Böhm nachzutragen. Seine so selbstverständlich anmutende, aber in ihrer Verbindung von gesunder musikalischer Ursprünglichkeit und ausgesprochenem Stilgefühl nur aus einem tiefen Erfassen des Kunstwerkes mögliche Art der Werkdeutung bewährte sich an einem gegensatzreichen Programm, das mit Malipieros 2. Sinfonie auch die zeitgenössische italienische Sinfonik zu Wort kommen ließ. Böhm gab dem leicht eingänglichen Werk, das in der immer wieder durchbrechenden Sanglichkeit durchaus als gemäßigter Malipiero anzusehen ist, mit sorgsamer und schwungvoll gestraffter Akzentgebung eine überzeugende Wirkung. Mit Bruckners volkstümlichster Sinfonie, der „Romantischen", erhielt der Abend seinen Höhepunkt. Solist war Raoul Koczalski, der sein klassisches Chopin-Spiel an dem e-moll-Klavierkonzert des Meisters zu einem mitreißenden Eindruck steigerte.

Das Programm des „klassischen Abends" der Philharmoniker unter Franz Konwitschny brachte mit Haydns berühmtester Sinfonie, der in G-dur „mit dem Paukenschlag", ein Werk des Meisters, das laut Ausweis des Programmheftes seit 1923 nicht mehr in der Philharmonie gespielt worden ist. Es war also gleichsam, so seltsam es anmutet, eine Wiederentdeckung, und Konwitschny bewies hier und bei Beethovens 2. Sinfonie, die man ja mit Fug und Recht noch in die Haydn-Tradition einreihen kann, seinen ausgeprägten Sinn für das klare Formgefühl und den Geist dieser Musik. Seine Wiedergabe war in ihrer sicher gestaltenden Musikalität ungemein überzeugend. Bei Beethovens Es-dur-Klavierkonzert zeigte Richard Laugs erneut, daß er zu den berufenen Beethoven-Spielern der jungen Pianistengeneration gehört.

Der letzte Abend des klassischen Zyklus stand, wie alljährlich, im Zeichen von Beethovens „Neunter". Unter Eugen Jochums großangelegter und kraftvoll gesteigerter Wiedergabe wurde die Aufführung zu einem Höhepunkt der Spielzeit. Der Bruno-Kittelsche-Chor bewährte sich als ausgezeichnet geschulter Klangkörper, das Philharmonische Orchester, dem wir wieder die mannigfachen erhebenden Eindrücke zahlreicher großer Abende verdanken, gab sein Bestes, und das Solistenquartett — Tilla Briem, Gertrud Freimuth, Walter Ludwig und Fred Drissen — sorgte durch ausgeglichene Gesangsleistungen für die klangliche Abrundung des Abends.

Zum ersten Male in diesem Konzertwinter stand auch Herbert von Karajan in einem Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters auf dem Konzertpodium. Nachdem er in weithin beachteten Aufführungen der Staatsoper — „Tristan", „Zauberflöte" — ein musikalisches Profil von stärkster Eindringlichkeit gegeben hatte, sah man diesem Abend mit besonderer Erwartung entgegen. Sowohl in dirigiertechnischer wie in musikalisch-gestalterischer Hinsicht bestätigte er seine ungewöhnliche Begabung. Die Prägnanz der musikalischen Gliederung und die bezwingende Klarheit in der Ausbreitung auch der letzten Feinheiten der Partitur lassen Fähigkeiten erkennen, die bei einer ungestörten Entwicklung alle Voraussetzungen höchster Meisterschaft enthalten. Aber auch wo Karajan Ungewohntes und vielleicht auch Unausgeglichenes gibt, wie zum Beispiel in den Gegensätzlichkeiten der Temperamentausbrüche und der Zeitmaße, hat er eine fast suggestive Wirkung auf die Hörer. Haydns Es-dur-Sinfonie „mit dem Paukenwirbel" legte er kammermusikalisch-konzertant an, Debussys „Meer" war besonders im Hinblick auf die Herausarbeitung der Farbwerte bemerkenswert, und Tschaikowskys 6. Sinfonie erhielt eine ungemein leidenschaftliche Deutung, bei der Karajan die einzelnen Sätze in fast dramatischen Kontrasten voneinander abhob.

- Reichsstudentenorchester. Daß der musikstudentische Nachwuchs Deutschlands und Italiens den Gedanken des kulturellen Austausches zwischen beiden Ländern erfolgreich zu verwirklichen im Begriff ist, beweisen die Austauschkonzerte in beiden Ländern. In Kürze wird das italienische Studentenorchester des Mailänder Konservatoriums den Italienbesuch des Reichsstudentenorchesters erwidern, das sich aus Studierenden aller Orchestergruppen der Hochschule für Musik zusammensetzt. Die Reise des Reichsstudentenorchesters, die auf Einladung der italienischen Studentenorganisation, der „Gruppi Universitari Fascisti" erfolgte, führte durch zahlreiche große italienische Städte wie Florenz, Venedig, Triest, Genua, Bologna und Rom und war nicht nur kulturpolitisch, sondern auch künstlerisch ertragreich. Unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien spielten die Studenten ihr Reiseprogramm in der Hochschule für Musik: Malipieros „Pause del silenzio", Mozarts A-dur-Violinkonzert (KV. 219),

Beethovens 2. Sinfonie und Wagners Meistersinger-Vorspiel. Man stellte rhythmische Straffheit, eine ausgeglichene Tongebung in den verschiedenen Instrumentengruppen und ein schwungvolles Musizieren fest, das durch den jungen Dirigenten Wolfram Röhrig kraftvolle Antriebe erhielt. Auch der Geiger Ulrich Grehling fügte sich mit zügigem Mozart-Spiel reibungslos in diese musikalische Grundhaltung ein.

- **Richard - Strauß - Konzert.** Vor fünfzig Jahren übergab Hans von Bülow in der Philharmonie den Taktstock dem jungen Richard Strauß zum Dirigieren eines eigenen Werkes. Im Jahre seines 75. Geburtstages betrat der Meister nun wieder dieses für ihn historische Konzertpodium, um das neunte der zehn Großen Philharmonischen Konzerte durch seine Anwesenheit zum Fest- und Jubiläumskonzert zu machen. Er wurde begeistert von den Hörern begrüßt, die damit den Sieg eines Lebenswerkes bestätigten, das wie sein Schöpfer selbst den Zauber der Jugend ausstrahlt. Der „Don Juan", die „Sinfonia domestica" und dazwischen die d-moll-Klavierburleske bildeten das Festprogramm. Mit seinen eleganten und sparsamen Bewegungen ließ Strauß seine Werke in authentischer Wiedergabe erstehen. Die Philharmoniker, inspiriert wie ihr Meister, übertrafen sich selbst und vollbrachten eine Leistung, die wohl schlecht überboten werden kann. In der Burleske, deren hinreißender klavieristischer Schwung eines vollendeten Interpreten bedarf, entfaltete Alfred Hoehn seine virtuose und gestaltende Pianistenkunst. Es war ein großer Abend, der Richard Strauß immer neue Huldigungen einbrachte.

- Der **„Arbeitskreis für neue Musik"** setzte sich im Meistersaal für Werke zeitgenössischer Tonsetzer ein, deren Geburtsdaten zwischen 1896 und 1916 lagen. Eine deutliche Anknüpfung an die musikalische Überlieferung stellte man bei Eberhard Wenzels Trio fest, während Paul-Martin Gensichen in seinen sinfonischen Tänzen mehr einer ausgesprochenen Bewegungsmotorik huldigt. Friedrich Zipps Cellosonate erscheint bei aller Eigenprägung nicht unberührt von dem Einfluß der Vorklassik, und Ulf Scharlaus Klarinettenquintett ist trotz seiner epischen Breite durch das Streben nach farbiger Instrumentalwirkung bemerkenswert. Von bereits bekannten Werken wurden Grovermanns Trio für Klavier, Klarinette und Cello, das F-dur-Konzert für zwei Klaviere von Cesar Bresgen und die Variationen für Klavier, Klarinette und Cello des Holländers Jan Koetsier aufgeführt. Die Wiedergabe lag bei Hildegard Lotsch (Klavier), dem rühmlich bekannten Dahlke-Trio und einem Streichquartett des Deutschlandsenders (Peinlich, Edling, Wendt und Bleiß) in guten Händen.

- Der **Gemeinschaft junger Musiker** verdankt man einen anregenden und aufschlußreichen Abend, deren zweites Austauschkonzert in der Singakademie der französischen Musik gewidmet war. In Werken von Debussy, Fauré, Ibert, Ravel und Françaix offenbarte sich trotz aller persönlichen und stilistischen Verschiedenheiten eine nationalbedingte, akzentbetonte, klare und geistvolle Sprache, die in vielen von der Romantik über den Impressionismus und Neoklassizismus Abwandlungen bis zur graziösen Klangspielerei und zur humorvoll-spritzigen Parodie hinführte. Dem reizvollen Gesicht dieser Musik entsprach die Wiedergabe, die durch die in Deutschland bereits gut bekannte Pianistin Yvonne Lefébure und das unvergleichlich schön spielende Pariser Bläserquartett zu einem musikalischen Genuß wurde.

- Die **Fachschaft Komponisten** in der Reichsmusikkammer gab im Deutschen Presseklub wieder einen Einblick in das zeitgenössische deutsche Kammermusikschaffen. Sowohl die „Improvisationen für Klavier" von Hermann Unger als auch die „Sechs kleinen Klavierstücke" von Carl Hans Grovermann suchen ihre Wirkung in einer an keine Form gebundenen Klangentfaltung, die keinerlei dissonante Reibungen scheut und in der unvermittelten Gegenüberstellung harmonischer und bewegungsmäßiger Effekte gipfelt. Demgegenüber sind die um einen schlichten Volkston bemühten Lieder von Georg Krietsch ganz auf problemlose Gefälligkeit abgestimmt, während das Streichquartett Werk 22 von Max Trapp sich durch seine ausgeglichene Melodik und Thematik sowie durch die Verbindung von Musizierfreude mit einer feinen formalen Durcharbeitung auf eine weit höhere Ebene erhebt. Die verdienstvollen Mittler der Werke waren die Elberfelder Pianistin Ilse Josten, die Sopranistin Irmgard Preiß-Ondra und die trefflichen Künstler des Schlesischen Streichquartetts.

- Im Rahmen der **Internationalen Austauschkonzerte** der Singakademie hörte man zum zweiten Male die junge italienische Geigerin Pina Carmirelli, eine zweifellos ungewöhnliche Begabung. Ihr Spiel, das auf einer virtuosen Technik, aber ebenso auf einem mitreißenden Temperament beruht, ist von zwingender Unmittelbarkeit. In einem dankbaren und publikumswirksamen Pro-

gramm, in dem die italienischen Werke vorherrschten, nutzte die junge Künstlerin den vollströmenden Kantilenenton ihres Instrumentes und ihre meisterhafte Griff- und Bogentechnik in imponierender Weise aus. Die Begleiterin Maria Sala war sicher und feinfühlig.

- **Marta Linz** braucht man ihre künstlerische Vielseitigkeit nicht mehr zu bestätigen. Sie ist in den Bezirken des Virtuosenhaften, aber auch des musikalisch vertieften Ausdruckes, ja sogar des Schöpferischen zu Hause, wie ihre eigenen Kompositionen beweisen. An einem Abend im Beethoven-Saal mit Werken von Tartini, César Franck, Max Bruch und Marta Linz zeigte sie wieder den großen, jeder Willensregung leicht nachgebenden Ton, Schwung der Auffassung und eine technisch und geistig sichere Durchformung der Werke. Am Flügel war Michael Raucheisen der mitgestaltende Begleiter.

- **Eta Harich-Schneider,** die geistvolle Vorkämpferin und Meisterin des Cembalo, stellte in den Mittelpunkt ihres Abends im Schloß Montbijou Werke von François Couperin, von denen die „Follies Françaises", eine Folge ganz kurzer Charakterstücke, in denen der große französische Meister der Louis-XIV.-Zeit die menschlichen Leidenschaften als musikalische Dominogestalten vorführt, als eins der farbigsten Klavierwerke jener Zeit besonders fesselten. An diesen historischen Werken bewährte die Künstlerin ihre oft gerühmte Gestaltungskraft und feine Klangkultur ebenso wie an modernen Cembalokompositionen. Besonders die uraufgeführten Variationen von Erwin Hartung waren durch ihre Einfühlung und die geschickte Anpassung an den Charakter des alten Instrumentes bemerkenswert, während Robert Oboussier in seinen „Acht Abbreviationen" sich in Harmonik und Bewegungsführung weit moderner gibt.

- **Mary Ann Cullmer** aus Indiana (USA.), die sich in Berlin erst vor wenigen Monaten als Dirigentin von Rang vorgestellt hatte, erwies sich an einem Sonatenabend auch als musikalisch sicher gestaltende Geigerin. Ihr Zusammenspiel mit Walter Bohle, einem der Besten aus der jungen Pianistengeneration, in Regers c-moll-Sonate Werk 139, Debussys g-moll-Sonate und Busonis e-moll-Sonate Werk 36a war klar und zügig angelegt, wobei die wieder aus dem vollen schöpfende Klavierkunst Bohles besonders hervorgehoben werden muß.

- **Karl Freund und Duscha von Hakrid** vermittelten in der kammermusikalischen Ausgewogenheit ihres Musizierens einen erfreulichen Eindruck, der in erster Linie durch den männlich-kraftvollen, auch in den leidenschaftlichen Aufschwüngen stets edlen Ton des Geigers bestimmt wurde. Diese werkvertraute, stilsichere Wiedergabe fand in dem romantisch-gefühlsstarken, virtuos fundierten Spiel der temperamentvollen Pianistin eine wirkungsvolle Ergänzung. Die Vortragsfolge enthielt nur Beethoven-Werke: die Sonate Werk 24, 96 und 30 Nr. 2.

- **Berliner Volkschor.** Eine Aufführung in der Philharmonie von Haydns „Jahreszeiten" gab einen Einblick in die Entwicklung des Berliner Volkschores unter der zielbewußten Leitung seines Dirigenten Georg Oskar Schumann. Der Chor verfügt über gutes Material und ist klangfrisch und musikalisch diszipliniert genug, um dem musikalischen Reichtum dieses Werkes überzeugend nachgehen zu können, zumal Schumann eine sorgfältige Vorarbeit geleistet hatte und straff und sicher dirigierte. Mit den Solisten Marianne Brugger (Sopran), Anton Knoll (Tenor) und Hans Friedrich Meyer (Baß), ferner mit dem Landesorchester und Helmut Schmoldt am Flügel erhielt die Aufführung eine erfreuliche Abrundung.

- **Joachim Seyer-Stephan** setzte sich in seinem verdienstvollen Bemühen um Werke zeitgenössischer Komponisten an seinem zweiten Abend für zwei an klassischen Vorbildern orientierte Sonatinen von Sigfrid Walther Müller ein, ferner für eine herbe, aber musikalisch triebkräftige Sonatine für Violine und Klavier von Willy Burkhard, für die stimmungsvollen „Klänge der Nacht" von Hermann Zilcher, für Walter Niemanns Visionen und Bilder aus dem fernen Osten „Bali", für die a-moll-Violinsonate von Julius Weismann und die Präludien von Hugo Kaun. Seyer-Stephans werkkundige Wiedergabe fand in dem gediegenen Violinspiel von Beatrice Bentz eine wirkungsvolle Ergänzung.

- **Emily Böttcher,** eine Chicagoer Pianistin, erprobte in eindrucksvoller Weise ihr technisch sicheres und durch einen kraftvoll zupackenden Anschlag wie auch durch ein feines Empfinden für klavierpoetische Klangreize gekennzeichnetes Spiel an einem gegensatzreichen Programm, das neben klassischen deutschen und französischen Werken auch glitzernde Spielstücke von Charles Griffes enthielt.

- **Hans Martin Theopold** hat an drei Klavierabenden erfolgreich das Schema der üblichen Konzertfolgen durchbrochen. Nach den Fantasien und Tänzen zeigte er an einem besonderen Abend die geschichtliche Entwicklung und die pianistischen Möglichkeiten der Etüde an Werken von Czerny,

Smetana, Chopin, Liszt, Scriabine und Dohnanyi. Theopold ist ein Spieler, der nicht nur mit imponierender Sicherheit das virtuose Zierwerk meistert, sondern der auch mit geistiger Formkraft schafft.

- **Alexander Wesselmann**, ein junger Pianist, zeichnet sich ebenfalls durch eine klangbewußte und sorgsame Durcharbeitung der Werke aus. Seine Stärke liegt vorläufig in der Ausbreitung lyrischer Elemente, und man wünschte sich gelegentlich noch eine kraftvollere und gegensatzreichere Akzentgebung. Das Programm seines Abends im Beethoven-Saal verzeichnete Werke von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms.

- **Wilhelm Kempff** gehört zu den wenigen Pianisten, die es sich leisten können, in dem großen Saal der Philharmonie zu spielen. Sein Abend war diesmal auf Bach, Mozart und Beethoven eingestellt. Wie Kempff etwa an Mozarts c-moll-Fantasie und Bachs Tokkata und Fuge g-moll Klang, Stil und Geist der beiden Meister deutlich werden ließ, das darf als Beispiel einer vollendeten Klavierkunst bezeichnet werden, bei der man ebenso die vollkommene Technik, die Beseelung des Tones und den architektonischen Aufbau bewundert.

- **Erwin Hansche** führte mit Schumanns „Faschingsschwank aus Wien" Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung", den klavierpoetischen Waldgeschichten „Mümmelmann" von Hugo Kaun und Chopin-Werken seinen Hörern ein Programm vor, das gewiß zu fesseln vermochte. Er ging ihm mit einem um künstlerische Ehrlichkeit bemühten Spiel nach, das sich auf einer soliden Technik aufbaut und zu dessen Eigenarten die sorgfältige Betonung der Einzelzüge wie auch die Vorliebe für beschleunigte Zeitmaße gehört.

- **Charlotte Nachtwey** hat bereits eine feste Hörerschaft, die ihren vielsprachigen Gesangsdarbietungen aufmerksam und zustimmend folgt. Bei Kerzenlicht im Meistersaal sang sie nordische, französische und spanische Volks- und Tanzlieder. Dazu Morgenstern-Vertonungen von Paul Graener und Richard Winter. Winters uraufgeführte Lieder sind klavieristische Feinkunst, in die reizvoll humoristische Chansoneffekte eingestreut sind. Sie fanden reichen Beifall. Zwischen den Gesängen entfaltete Wolfgang Brugger seine brillante Technik und Musikalität in einer bunten Reihe von Klavierstücken von Kirnberger bis Debussy.

- **Bergliot Ibsen-Björnsen**, die Trägerin zweier großer nordischer Namen, gab im Beethoven-Saal einen Liederabend mit skandinavischen Werken. Diese starke, gefühlstiefe und uns unmittelbar

ansprechende Lyrik brachte sie mit einer solchen Kraft der Empfindung, der Stimme und des Ausdrucks zur Geltung, daß jedes Lied eine zwingende Wirkung hatte. Neben Grieg setzte sie sich für Gesänge von Alnaes, Sibelius und Kjerulf ein, wobei sie in Gerhard Puchelt einen aufmerksamen und feinfühligen Begleiter hatte.

- In **Boya Rönneberg** aus Oslo lernte man noch eine nordische Sängerin kennen, die im Bechstein-Saal deutsche und norwegische Lieder sang: außer Beethoven und Schubert noch Sinding, Nordraak, Pauline Hall und Monrad-Johansen. Mit ihrem an feinen Ausdrucksschattierungen reichen Vortrag und dem zwar nicht großen, aber gleichmäßig ansprechenden Organ fand sie schnell den Kontakt zu ihren Hörern, zumal man bei jedem Lied echte Gefühlswärme spürte. Den erfreulichen Eindruck verstärkte Michael Raucheisen durch seine vollendete Begleitung.

- **Agnes Schulz-Lichterfeld.** Von Kultur und Geschmack zeugte die vielseitige Vortragsfolge von Agnes Schulz-Lichterfeld, die sich im Bechstein-Saal neben Schubert- und Hugo-Wolf-Liedern auch für das Schaffen von Richard Trunk einsetzte, ferner für bisher unbekannte, aber in ihrer Stimmungsmalerei bemerkenswerte Gesänge von Christine Triacca sowie für die freundliche Idyllik volkstümlich schlichter Lieder von Waldemar von Vultée. Der sorgsam abgewogene Vortrag der Künstlerin, die von Vultée einfühlsam begleitet wurde, verfehlte seine Wirkung auf die Hörer nicht.

- **Aenny Siben** befolgte erfreulicherweise auch den immer mehr um sich greifenden sängerischen Brauch, an jedem Liederabend das zeitgenössische Schaffen zu berücksichtigen. Namentlich die Wunderhorn-Lieder von Kurt Hessenberg gefielen durch einen gelungenen Ausgleich von Form und Inhalt und musikantische Frische. Goethe-Vertonungen von Wilhelm Petersen und Schubert- und Hugo-Wolf-Lieder vervollständigten das Programm, in dem die Künstlerin ihren in schöner Gesangslinie geführten und lediglich in der Höhe noch zu entwickelnden Sopran zur Begleitung von Georg Kuhlmann erfolgreich zur Geltung brachte.

- In den **„Konzerten junger Künstler"** erhielten drei tüchtige Nachwuchskräfte, der Klarinettist Hans Joachim Wentzel, der Oboist Heinz Adolph und der Pianist Günther Plagge Gelegenheit, sich an dem aus einer romantisch-

idyllischen Grundhaltung heraus mit viel Sinn für den Charakter der Instrumente geschriebenen Trio von Julius Kopsch als technisch sichere und intelligente Musiker zu zeigen. An Lisztschen Klavierstücken entfaltete Sylvia Berthold viel bravourösen Schwung, und Mary Trautner sang mit entwicklungsfähigem Alt Haydns Kantate „Ariadne auf Naxos", die Robert Bendler schmiegsam begleitete.

Hermann Killer.

- Bachs Johannespassion in der Bartholomäuskirche Wenn sich als Folge der Bach-Begeisterung unserer Zeit auch kleinere Kirchenchöre an Schöpfungen wie die Passionen heranwagen, so ist das gleichzeitig natürlich und nicht ohne Problem. Natürlich, weil Bach nicht für virtuose „Konzertchöre" in Riesenbesetzung schrieb, problematisch, weil die technische Aufgabe so gewaltig ist. Immerhin war der Idealismus, mit dem der Chor von St. Bartholomäus (am Königstor) an die Ausführung der Johannespassion ging, hoch anzuerkennen. Von Friedrich Kausch im Sinne romantischer Ausdrucksgebung geleitet, wurde der sauber intonierende Klangkörper am besten der Choräle Herr. Als eifriges Begleitinstrument war das Händel-Orchester tätig. Als Solisten von gesanglichem und darstellerischem Geschmack wirkten: der seelenvoll gestaltende Hans Belter in der Jesuspartie, der sorglich deklamierende Helmut Krebs als Evangelist, ferner Elli Manthey (Sopran), Gertrud Freimuth (Alt) und Kurt Straede (Baß). Weitere Helfer: Carl Fr. Dierling (Continuo) und Otto Abel (Orgel). Leider wurde eine sehr gekürzte Fassung eboten.

Dr. Wolfgang Sachse.

- Propstei-Chor. Am Karfreitag setzte sich auch diesmal der Propstei-Chor unter Leitung von Hans Georg Görner für eine saubere und allgemeinverständliche Wiedergabe der Johannespassion von J. S. Bach ein. Verschiedene Striche und eine zeitnahe Gestaltung des Textes seien besonders vermerkt. Neben dem ausgezeichneten Chor unter Görners temperamentvoller Leitung zeichneten sich das Collegium musicum der Propstei, verschiedene Gesangs- und Instrumentalsolisten sowie der mitwirkende Deutsche Oratorien-Chor aus. Besonders wirkungsvoll war die Darstellung der dramatischen Stellen.

- Der Reichling-Chor ist stilistisch und gesangstechnisch wie kaum eine zweite Berliner Chorgemeinschaft auf alte Musik eingestellt. Das bewies erneut sein Konzert in der Marienkirche mit Passionsmusiken von Heinrich Schütz und Leonhard Lechner. Der flutende Strom der Stimmen, wie er in der mehrstimmigen Musik dieser alten deutschen Meister so wunderbar zur Entfaltung kommt, erhielt durch diesen kleinen, aber vorzüglich ausgeglichenen Chor unter der überlegenen Leitung von Walther Reichling eine klare und lebendige Deutung.

- Chor der Markuskirche. Erfreulich ist der Eifer, mit dem sich oft kleinere Kirchenchöre an anspruchsvolle Musik wagen. So sang der Chor der Markuskirche im Berliner Osten recht sauber und ausdrucksvoll u. a. zwei Schütz-Motetten. Joachim Fenner wies sich als energischer und geschickter Dirigent aus. Berthold Schwarz spielte am selben Abend u. a. Händels B-dur-Konzert für Orgel und Orchester mit gutem Können. Eine kleine Kammermusikgemeinschaft begleitete mit großer Hingabe. In dem Geistlichen Konzert von Weiland zeichnete sich die Sopranistin Elisabeth Iseler aus.

- Das Stroß-Quartett, das an fünf Abenden Beethovens sämtliche Streichquartette in der Singakademie zum Vortrag brachte, machte im letzten Konzert seiner begeisterten und hingerissenen Zuhörergemeinde den Abschied besonders schwer. In herrlichen Klängen schwelgend, dabei das innerste Wesen der Beethovenschen Werke enthüllend, übertrafen die vier ausgezeichneten Künstler Wilhelm Stroß, Franz Schmidtner, Valentin Haertl und Paul Grümmer noch ihre bisherigen vorbildlichen Leistungen.

- Das Claudio-Arrau-Trio spielte im Bach-Saal vor der Berliner Konzertgemeinde. In der kurzen Zeit seines Bestehens hat es sich zu außerordentlicher Höhe emporgearbeitet. Das Zusammenspiel ist wunderbar ausgeglichen und die musikalische Darstellung — bis in die kleinste Note durchdacht — von hinreißender Schwungkraft. Auf dem Programm dieses Abends standen das e-moll-Trio von Max Reger und das a-moll-Trio von Tschaikowsky. Es zeugt von dem wachsenden Verständnis weitester Kreise für Regersche Kammermusik, daß sein Werk so außerordentlich starken Beifall fand.

- Edmund Josefiak setzte sich im Bechstein-Saal temperamentvoll für Lieder des zeitgenössischen Komponisten August Ehrhardt ein. Am stärksten fesselten die Lieder, in denen die Frische eines Volkstons zu spüren ist, wie etwa in „Schöne Nacht." In Ehrhardts Liedern wechseln konstruktive Elemente mit lyrischer Empfindsamkeit. In der Klavierbegleitung werden schwingende Akkorde und fließende Bewegungen bevorzugt, die mitunter improvisiert wirken. Der Komponist begleitete selber am Flügel.

- Alfred Wilde. Lieder von zeitgenössischen Komponisten hörte man auch im Konzert Alfred Wildes. Dieser feinsinnige Sänger, der über eine überraschend helle und klangmodulationsfähige Stimme verfügt, gab Liedern von Friedrich Welter, Hugo Rasch und Willibald Bergau eine charakteristische Deutung. Willibald Bergau begleitete seine melodisch reizvollen, frisch und unbeschwert dahinfließenden Lieder selber. Sonst begleitete Walter Schnell zuverlässig und abgetönt.

- Maria Toll. Nach sechsjähriger Abwesenheit von Berlin als Lehrerin des Gesanges an der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio hatte man wieder einmal Gelegenheit, die Sopranistin Maria Toll im Rahmen eines Hauskonzertes zu hören. Der Schmelz dieser kultivierten Stimme kam in Liedern von Schubert, Brahms und Gretschaninow zur wirkungsvollen Entfaltung. Besonders charakteristische Vortragskunst entwickelte sie in den Zigeunerliedern von Brahms. Egon Siegmund begleitete anschmiegsam und klanglich sorgfältig abgetönt.

- Dora Mittler. Mit sehr zarter und heller, technisch recht gut ausgebildeter Stimme sang Dora Mittler im Meistersaal Lieder von Brahms, Hugo Wolf und neuerer Komponisten. Eine gewisse Starre im Ausdruck wurde mitunter durch eine poetische, wenn auch noch entwicklungsfähige Darstellung belebt, so etwa in Rudi Stephans genialem Lied „Pappel im Strahl". Besonderen Beifall fanden Paul Graeners tiefempfundene Lieder. Erich Böhlke war der Begleiter.

Gerhard Schultze.

Breslau: Die gegenwärtige Komponistengeneration Schlesiens, die über eine ganze Anzahl bedeutender, der eigentümlichen schlesischen Musikalität entsprechender charakteristischer und anerkannter Vertreter verfügt, findet leider in den repräsentativen winterlichen Konzertzyklen unserer großen Instrumentalvereinigungen noch immer nicht den sichtbaren Platz, wie es aus selbstverständlichen Gründen der landschaftlichen Kulturpflege und Selbstachtung immer wieder gewünscht und gefordert wird. Auch das jetzt schon angekündigte zweite große Schlesische Musikfest, das Anfang Juni in Breslau abgehalten werden soll, berücksichtigt das schlesische Schaffen erst in zweiter Linie und bei der Fülle des Gebotenen in geringer, verschwindender Anzahl. Auch die vielen qualifizierten bodenständigen solistischen Kräfte sind bei der Auswahl merkwürdigerweise nicht berücksichtigt worden. Um so erfreulicher war es, daß in der Kulturwoche des gesamtschlesischen Raumes im Februar schlesisches Schaffen und schlesische Leistung in den Vordergrund gerückt wurde. Hier scheint sich für die Zukunft der Ort zu bilden, wo auch die schlesische Musik in beachtlicher Form herausgestellt wird. Mehrere musikalische Veranstaltungen in diesen reichhaltigen Tagen gaben einen Querschnitt durch das schlesische Schaffen in Vergangenheit und Gegenwart. So gab das Collegium musicum der Universität mit einem Konzert „500 Jahre schlesisches Musikschaffen" einen schönen Überblick über die heimische Schöpferkraft mit Werken von Nucius bis zu den gegenwärtigen Strecke und Bialas. Auch Sätze aus dem berühmten Glogauer Liederbuch, von Thomas Stoltzer und Gregor Lange musizierte der gut geschulte Chor unter der Leitung von Gerhard Friedrich. Die Schlesische Landesmusikschule schloß sich mit einem Konzert ihrer Kräfte an, das Werke von Hermann Buchal, E. A. Voelkel, Hans Zielowsky Lieder und Kammermusik brachte. Und sogar GMD. Philipp Wüst nahm sich bei dieser Gelegenheit in einem Sinfoniekonzert der Schlesischen Philharmonie erstmalig zweier schlesischer Werke an, einmal der zweiten Sinfonie von Richard Wetz, der auch außerhalb Breslaus in diesen Tagen in vielen Konzertveranstaltungen der Provinz im Vordergrund stand, und einer „Rhapsodie für Orgel und Orchester" des jungen Breslauers Johannes Rietz, die schon auf den Düsseldorfer Reichsmusiktagen im vorigen Jahr Anerkennung gefunden hatte. Im übrigen bleibt die Aufführung schlesischer Musiker hauptsächlich eine liebevoll gepflegte Pflicht einheimischer Künstler. So widmete der junge Pianist und Cembalist Hans Pischner, der selbst mit großem Fleiß und bedeutendem technischen Können am Cembalo das gesamte klavieristische Werk von J. S. Bach an fünf öffentlichen Abenden bot, einen Hausmusikabend unserem Komponisten Günther Bialas. Bialas gehört zu denen, die sich am bewußtesten mit einem neuen Musizierstil auseinandersetzen, ohne dabei weder gewollt noch konventionell zu erscheinen. Sein Streichtrio, das das Schlesische Streichquartett zur hiesigen Erstaufführung brachte, zeigte eine glückliche Vereinigung von Stilsicherheit und musikantischem Gefühl. Prof. Hermann Behr brachte in seinem sechsten Volkssinfoniekonzert in einem reizvollen Programm heiterer Musik von Rameau über Haydn bis zu den Schlesiern die bekannten Orchestervariationen über das Volkslied „Der Gassenschlingel" von Hans Zielowski und die vielgespielte und beliebte „Lustige Ouvertüre" von Gerhard Strecke. Dr. Heribert Ringmann hob mit seinem Orchester des Spitzerschen Männergesangvereins ein Klavierkonzert des Breslauers Gotthold Ludwig Richter aus der Taufe, das sich durch eine klare, wohl-

tuende klassische Haltung und trotzdem unkonventionelle Spielfreudigkeit auszeichnet. In dem gleichen Konzert stellte sich auch eine bedeutende, hoffnungsvolle geigerische Begabung, Horst Neumann, mit der Wiedergabe von Mozarts D-dur-Konzert vor.

Das Klaviertrio des auch im Ausland sehr bekannten Breslauer Pianisten Bronislaw von Pozniak hat mit dem Geiger Eugen Forster und der Cellistin Sigrid Succo eine Neubesetzung erfahren, das auch in dieser Gestalt seine charakteristische Eigenart der klanglichen Verschmelzung gewahrt hat. Neben diesem hat sich unter der Führung des Pianisten Kurt Hattwig vom Breslauer Sender zusammen mit dem Geiger Willy Reinhard-Emke und dem Cellisten Wolfgang Fischer ein neues Trioensemble gebildet, das erstmalig mit Schuberts B-dur-Trio und Brahms' H-dur-Trio eine außerordentliche künstlerische Beachtung erfuhr. Zusammen mit dem „Breslauer Klaviertrio" von Manfred Evers, Hanna Schmack-Urbach und Fritz Binnowsky besitzt jetzt Breslau drei hochwertige Triogemeinschaften. In den Konzerten junger Künstler zeigte sich sehr begabter solistischer Nachwuchs, die Sängerinnen Ursula Eickhoff, die auch in einem Austauschkonzert in Berlin Anerkennung mit ihren gesanglichen Qualitäten fand, Gerda Lammers, Margret Scholz, die Pianistinnen Sigrid von Schalscha-Ehrenfeld, Ingeborg Müller-Wendisch, die Geigerin Tilly Eckhard und Ernst Ludwig Herold und schließlich noch ein junger Fagottist Josef Meyer. Sehr rührig ist die Schlesische Landesmusikschule. In regelmäßigen Konzerten gibt sie nicht nur ihren Schülern Gelegenheit zur Bewährung auf dem Podium, sondern läßt auch die Lehrerschaft künstlerisch hervortreten. Bemerkenswert war ein Abend mit zeitgenössischer Musik. Der an die Anstalt neu berufene Lehrer für Klavier, Gerhard Schael, ein geborener Breslauer, der auch in einem eigenen Abend einen Eindruck seiner pianistischen Gestaltungskraft hinterließ, spielte hier Werke von Hermann Buchal, Cesar Bresgen und Paul Höffer. Der Geiger Rudolf Hauck musizierte zusammen mit der Pianistin Adelheid Zur; beide Künstler hatten diesen Winter auch einen gemeinsamen Sonatenabend veranstaltet — eine Sonate von Philipp Jarnach in guter kammermusikalischer Einmütigkeit, und Cläre Frühling sang Lieder von Trunk. Den Abend beschloß der Anstaltschor mit Liedern von Spitta unter der Leitung von Karl Bernhard Paul. Eine Reihe weiterer solistischer Abende von einheimischen künstlerischen Kräften, wie die Liederabende von Johanna Elisabeth Hoppe, Elisabeth Schölzel, der Klavierabend von Iza Ostoia und des Schlesischen Vokalquartetts zeugen für das zielbewußte und erfolgreiche Streben unserer einheimischen Künstlerschaft.

In den Philharmonischen Konzerten war Ernst von Dohnanyi in dreifacher Eigenschaft, als Solist, Dirigent und Komponist, zu Gaste. Er dirigierte erstmalig in Breslau seine aus ungarischer Musikleidenschaft geborene Orchestersuite „Ruralia hungarica", die eine Fülle glänzend instrumentierter musikalischer Einfälle ausstreut. An Besonderheiten brachten diese Konzerte unter Philipp Wüst die Erstaufführung einer Musik für Geige und Orchester von Rudi Stephan, deren Kraft und vitaler Atem die großzügige Darstellung von Georg Kulenkampff erkennen ließ. Philipp Wüst ließ dann gegenwärtige französische Musikalität mit einer Sinfonie von Jean Rivier und der jungen Geigerin Ginette Neveu zur Geltung kommen. Der neugebildete, aus der alten berühmten Breslauer Singakademie hervorgegangene Philharmonische Chor trat erstmalig unter ihm mit Verdis „Requiem" an die Öffentlichkeit. In den Kammersinfoniekonzerten wurde erstmalig von den Konzertmeistern Franz Schätzer und Albert Müller-Stahlberg das klanggesättigte Duo für Violine und Violoncello von Pfitzner zu meisterhafter Darstellung gebracht und weiter auch aus der Vergangenheit reizvolle Neuigkeiten konzertanter Art von Haydn, Zelter und Stamitz ausgegraben.

Das Schlesische Streichquartett brachte neben den Standardwerken der Klassik ein Streichquartett von Graener op. 80 und ein sehr problematisches Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncello des jungen Dresdener Kurt Beythien zur Kenntnis und bereitete eine besondere Freude durch die Aufführung einer klassischen Rarität, des selten gespielten klangseligen Quartetts für Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello von Franz Schubert. Prof. Hermann Behr räumte in seinen Sinfoniekonzerten dem Berliner Komponisten und Lehrer an der Hochschule Arthur Kusterer einen bemerkenswerten Platz ein. Arthur Kusterer dirigierte selbst seine frische Orchestersuite.

Das bedeutendste Gastkonzert des Winters war wieder das Erscheinen Wilhelm Furtwänglers mit seinen Berliner Philharmonikern. Er kam diesmal eigentlich als Komponist mit seinem „Sinfonischen Klavierkonzert", das Edwin Fischer in genialer Form spielte. Furtwängler ist beim Breslauer Publikum mehr als Interpret der sinfonischen Klassik geschätzt, und so fand sein Werk bei aller Hochachtung nicht die erwartete Gegenliebe. Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Raoul Koczalski, Johann Strauß, die kultivierte italienische Sopranistin Alba Anzellotti, Erna Sack, Georg Kulenkampff bilden den jährlich immer

wiederkehrenden Stamm der großen Solistenkonzerte. In der Vorosterzeit nahmen die zahlreichen Kirchenkonzerte unserer regen Organisten und Kantoren mit Passionsmusiken alter und neuer Zeit wieder einen breiten Raum ein.

Joachim Herrmann.

Chemnitz: Das Rückgrat des Chemnitzer Konzertlebens bildeten die sieben Meisterkonzerte der Städtischen Kapelle. Für sie hatte Generalmusikdirektor Leschetizky eine Programmfolge aufgestellt, die klassische, romantische, neudeutsche und zeitgenössische Musik in ungefähr gleichen Teilen zu ihrem Recht kommen ließ. Überhaupt gehört Leschetizky zu den mutigen Dirigenten, die sich immer wieder für lebende Tondichter einsetzen, auch wenn die Hörerschaft nicht mitgeht, d. h. ihre Ablehnung durch Fernbleiben bekundet. In den diesjährigen Meisterkonzerten vermittelte Leschetizky in stilgemäßer und werktreuer Wiedergabe Sinfonien von Beethoven (c-moll), Schubert (C-dur), Brahms (D-dur), Bruckner (die Neunte in Urfassung), Paul Juon („Rhapsodische Sinfonie"), „Don Quijote" und „Don Juan" von Strauß, das „Allegro symphonique" von Marcel Poot und die „Nächte in spanischen Gärten" von de Falla. Als Solisten hörten wir Franz Völker mit Arien, Enrico Mainardi mit Haydns Cellokonzert und, in Gemeinschaft mit Heinz Stanske, mit dem Doppelkonzert von Brahms, Alfred Cortot mit Schumanns Klavierkonzert, Herbert Charlier mit den „Nächten in spanischen Gärten" und Liszts A-dur-Konzert und Wilhelm Backhaus mit Brahms' B-dur-Konzert. Zwei Meisterkonzerte standen unter Charliers Stabführung, der sich für Tschaikowskys 6. Sinfonie, Debussys „Meer", Bruckners 7. Sinfonie und Max Trapps „Notturno" einsetzte; dazu spielte Cassadò Schuberts Cellosonate, die der große Cellist zum Cellokonzert erweitert hat, und Kulenkampff geigte Tschaikowskys D-dur-Konzert. Zum Ruhme all dieser Künstler braucht man hier nichts zu sagen.
In einem Sonderkonzert brach Leschetizky, wie so oft schon, eine Lanze für zeitgenössische Tondichter. Er spielte Trapps in kühner Linearität geschriebenes „Divertimento" (das unsere Kapelle schon 1926 uraufführte), Vollerthuns stimmungskräftige Suite „Alt-Danzig" und — als Uraufführung — Raoul von Koczalskis 3. Klavierkonzert, ein sich mit liebenswürdiger Melodik einschmeichelndes, wenn auch nicht sich fortschrittlich gebärdendes Werk von romantischer Haltung, in dem eine (selbstverständlich!) sehr dankbare Klavierstimme mit einer thematisch reich bedachten, klangschönen Orchesterbegleitung Zwiesprache hält. Von der kulturellen Verbundenheit mit Italien zeugte ein Konzert des Römischen Kammerorchesters. Maestro Colarocca führte mit dieser kultivierten Künstlerschar Werke von Beethoven, Clementi, Ennio Porrini, Rossini und Schumann auf; dessen Klavierkonzert schuf Prof. Schaufuß-Bonini mit romantischer Einfühlungskraft nach.

Die Pflege der Kammermusik liegt hauptsächlich in den Händen der von Kapellmeister Charlier geleiteten Städtischen Kammermusikvereinigung, der nicht nur ausgezeichnete Streicher, sondern auch sehr tüchtige Bläser angehören. Welche Abwechslung dadurch in die Vorträge kommt, beweise folgende Auswahl aus dem Winterprogramm: Dorfmusikanten-Sextett und Streichtrio Es-dur von Mozart; Streichquartett Es-dur, Cellosonate A-dur, Duo mit den obligaten Augengläsern und Kakadu-Variationen von Beethoven; Klaviertrio Werk 100 und Forellenquintett von Schubert; Streichquintett von Brahms; Klavierquartett Werk 133 von Reger; Klavierquartett Werk 50 von Blumer; Streichquartett „Zurück zur Musik" von Peterka; Sextett für Klavier und Bläser von Thuille. Alles erklang in liebevoll ausgefeilter Darbietung. Als hochgeschätzte Gäste begrüßten wir das Dresdner Streichquartett und das Elly-Ney-Trio.
In einem eigenen Klavierabend entfaltete Herbert Charlier an Sonaten von Beethoven und Brahms sowie an Klavierpoesien von Schumann, Chopin, Liszt, Debussy und Ravel seine virtuose Spielfertigkeit und farbige Anschlagskunst. Die Dante-Gesellschaft lud zu einem Klavierabend und zu einem italienischen Liederabend ein. In jenem spielte Ornella Puliti Santoliquido mit unfehlbarer Technik, erstaunlichem Gedächtnis und kraftvoller Farbgebung außer Vivaldi, Liszt und Chopin (h-moll-Sonate) kühngeformte Stücke von Casella und Malipiero. In dem Liederabend sang die Mailänder Sängerin Maria Fiorenza, die mit der reifen Kultur ihres kristallklaren Soprans und ihrer fein abstufenden Vortragskunst kurz vorher in einem Bohème-Gastspiel gefesselt hatte, Opernarien und volkstümliche Lieder. — Cellosonaten von Brahms, Pfitzner und Strauß brachten Prof. Georg Wille und Pianist Fritz Just in vortrefflichem Zusammenspiel zu Gehör.
An bedeutenden Chorwerken bot der Lehrergesangverein unter Erwin Seebohm Hermann Erdlens Kantate „Von deutscher Art" und Pfitzners „Dunkles Reich", der Petrikirchenchor unter Ewald Siegert Bachs Hohe Messe, das Weihnachtsoratorium und die Matthäuspassion, der Paulikirchen-

chor unter Paul Geilsdorf Schuberts As-dur-Messe, der Jakobichor unter Kurt Stelzer das Deutsche Requiem. Dazu kamen noch Kantaten- und Motettenaufführungen in den übrigen Kirchen unter den Kantoren John, Bachmann, Matthes, Otte, Polenz, Seifert und Starke. Erwähnenswert sind noch ein Brahms-Abend der Singakademie, ein Konzert des Bürgergesangvereins mit neuen Chören von Paul Geilsdorf, Adolf Clemens („Gesellige Chormusik") und Paul Wege und ein Sudetendeutscher Liederabend der Liedertafel Komotau, die mit sudetendeutschem Chorschaffen bekanntmachte. Eugen Püschel.

Leipzig: Im Mittelpunkt des vorletzten Gewandhauskonzertes stand eine Sinfonie als Jubilarin: fast am gleichen Tage vor hundert Jahren, am 21. März 1839, fand im Leipziger Gewandhause die Uraufführung der C-dur-Sinfonie von Franz Schubert statt. Zehn Jahre lang hatte die vergessene Partitur unter anderen Manuskripten in Wien im Hause Ferdinand Schuberts, des Bruders von Franz, gelegen, wo sie Robert Schumann im Herbst 1838 vorfand. Ihren Wert sofort erkennend, schrieb er in seiner Zeitschrift für Musik dem Werk, in dem „alle Ideale seines Lebens aufgingen", einen begeisterten Hymnus und überreichte es der Direktion der Gewandhauskonzerte zur ersten Aufführung, die ein ungeheurer Erfolg wurde. Seitdem behauptet diese Sinfonie ihren bevorzugten Ehrenplatz im Herzen aller Musikfreunde, und wie immer wurden auch bei diesem festlichen Anlaß die Hörer beglückt und hingerissen von den unvergänglichen Schönheiten dieser Musik, die Hermann Abendroth in einer unvergleichlichen Aufführung zu blühendem Klang werden ließ. — Schönen Erfolg fanden in diesem Konzert zwei kleinere zeitgenössische Variationswerke: ein „Ostinato" von Kurt Rasch, einfallsreiche, kunstvoll gearbeitete Musik, und „Abschied von Innsbruck" von Gottfried Müller, der mit kleinem Kammerorchester in feiner kontrapunktischer Kunst das bekannte Lied in schönen, zart empfundenen Stimmungsbildern abwandelt. — Wie alljährlich beschloß Beethovens 9. Sinfonie in einer von Hermann Abendroth geleiteten, großgestalteten und leidenschaftserfüllten Wiedergabe, die durch ganz prachtvolle orchestrale und chorische Leistungen und ein erlesenes Soloquartett (Tilla Briem, Hildegard Hennecke, Walther Ludwig, Rudolf Watzke) getragen war, die Gewandhausspielzeit.

Hans Weisbach, den wir an Wien verlieren, schloß mit zwei glanzvollen KdF.-Konzerten im Gewandhaus seine Leipziger Tätigkeit ab, der das hiesige Musikleben viele künstlerische Anregungen verdankt. Unter seiner temperamentvollen Führung gelangte Verdis „Requiem" durch das Leipziger Sinfonieorchester, den Riedel-Verein und den Chor des Reichssenders Leipzig sowie ein erstklassiges Soloquartett (Margarete Teschemacher, Margarete Klose, Andreas von Rösler, Josef von Manowarda) zu einer Aufführung von stärkster Erlebniskraft. Seine letzte künstlerische Tat galt dem großen Sinfoniker, für dessen Werke in der Urgestalt er sich immer mit beispielhafter Energie eingesetzt hat: Anton Bruckner. Nach der prachtvoll (in der Originalform) gespielten 5. Sinfonie (B-dur) sah sich der Dirigent und sein Orchester mit Dankes- und Beifallskundgebungen überschüttet.

Mit einem bedeutsamen zeitgenössischen Chorwerk machte die Neue Leipziger Singakademie im Gewandhaus bekannt. Die „Carmina burana" von Carl Orff sind eine Auswahl aus der Benediktbeurer Liederhandschrift des 13. Jahrhunderts und bringen bald in spätlateinischer, mittelhochdeutscher oder französischer Sprache ein Stück mittelalterlicher Poesie in Form von Liebes-, Tanz- und Trinkliedern. Die ausgezeichnet vorbereitete Aufführung zeigte Otto Didam als überlegenen, feinsinnigen Dirigenten, der mit seinem vortrefflich singenden Chor und dem Leipziger Sinfonieorchester die (besonders rhythmischen) Schwierigkeiten glänzend meisterte und mit Unterstützung guter Solisten (Hanna Peuckert, Sopran, Willi Wolff, Bariton) der Neuheit einen starken Erfolg errang.

Die Karfreitagsaufführung von Bachs Matthäuspassion in der Thomaskirche stand unter Leitung von Karl Straube. War man bisher jahrzehntelang gewohnt, das Werk in großer Chorbesetzung zu hören, so hatte man sich diesmal die Erfahrungen der beiden letzten Bach-Feste zunutze gemacht und für kleine Besetzung entschieden. Leipzig ist in der glücklichen Lage, in seinem Thomanerchor hierzu den idealen Klangkörper zu besitzen und noch dazu die Originalbesetzung bieten zu können, mit der Bach vor 210 Jahren das erhabene Werk an der gleichen Stätte zur ersten Aufführung gebracht hat. Und der unübertrefflich reine und schöne Stimmklang des Thomanerchors war nicht nur ausdrucksmäßig, sondern auch in der Tonfülle so bezwingend, daß nirgends der Wunsch nach größeren Chormassen auftauchte und man wohl für künftige Aufführungen in der Thomaskirche in dieser Besetzung die endgültige Form gefunden haben dürfte. Das Gewandhausorchester, sehr gute Solisten (Friedrich Dalberg, Christus, Erika Rokyta, Sopran, Lotte Wolf-Matthäus, Alt, Horst Günter, Baß, vor allem Hans Lißmann, der in letzter Stunde mit künstlerischer Schlag-

fertigkeit als Evangelist zur Stelle war) waren sichere Stützen der Aufführung.

Wilhelm Jung.

Nürnberg: Die letzten zu Bericht stehenden Monate standen im Zeichen einer wahren Hochflut von Konzerten, so daß sich der Chronist zu kurzen Zusammenfassungen gezwungen sieht. Im vierten Philharmonischen Konzert erschien der Budapester Generalmusikdirektor Ernst von Dohnanyi als Gast am Dirigentenpult. Seine noble, großzügige und im eigenen Sinne des Wortes virtuose Dirigierkunst erfaßte den geistigen Elan von Berlioz' Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" mit dem gleichen Maß der Gestaltungskraft und Musikalität wie die romantische Klangwelt von Schumanns B-dur-Sinfonie. Eugen Kalix spielte dazwischen Mozarts Es-dur-Klavierkonzert, klar im Figuralen, straff im Rhythmischen, aber auch die kantablen Partien sehr eindringlich nachzeichnend. Im 5. Konzert spielte Guila Bustabo Beethovens Violinkonzert technisch geschliffen, in der Intonation sehr zuverlässig. Unter Alfons Dressel erwies sich das Städt. Orchester erneut als ein in allen Instrumentengruppen glänzend disponierter Klangkörper. Neben dem Städt. Orchester verschafft sich mehr und mehr das neuaufgebaute, mit fähigen Kräften aufgefrischte Franken-Orchester Geltung. Der künstlerische Ruf seines neuen Leiters Karl Demmer bietet die beste Gewähr für eine stetige gesunde Entwicklung dieses jungen Orchesterkörpers. In seinem dritten Kammerkonzert für zeitgenössische Musik stellte Dr. Adalbert Kalix einen — fast sämtliche Stilformen des Gegenwartsschaffens umfassenden — Ausschnitt aus dem Orchesterschaffen der Gegenwart zur Diskussion. Durch eine eigene, in prägnanter Form sich äußernde Sprache fiel eine „Kleine Suite" des Frankfurters Kurt Hessenberg auf. In einem die klassische Konzertform und darüber hinaus auch ihre Stilhaltung in einer zeitgebundenen Weise erneuernden Konzert für Fagott und Orchester von Siegfried W. Müller und einer in seinem Klangkolorit und seiner verästelten Harmonik an Strauß orientierten Serenade von Gerhard von Westermann kam auch das Schaffen einer vorwiegend rückwärtsgerichteten Stilhaltung bedeutsam zu Wort. Leider ist die Resonanz, die diese in ihrer Tragweite kaum zu überschätzenden „Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik" finden, nach wie vor eine recht begrenzte.

Auf dem Gebiete der Kammermusik behaupten die Konzerte des Privatmusikvereins eine Vorrangstellung. Das Elly-Ney-Trio, die Stuttgarter Altistin Lore Fischer, das Heidelberger Bach-Quartett waren zu hören, das letzte machte mit einer neuen Bearbeitung von Bachs „Die Kunst der Fuge" bekannt, die von Hans Bender, dem Primgeiger des Quartetts, stammt und das Bachsche Werk in einer quartettgerechten Form (mit Einfügung einer Tenorgeige), in einer von der Gräserschen Ordnung vielfach unmotiviert abweichenden Gruppierung darstellt. Das Collegium Musicum führte die Reihe seiner „Kammerkonzerte alter Musik" mit einem Beethoven-Abend und einem „Abend geselliger Musik" (Werke von Telemann, Couperin, Haydn, Beethoven usw.) fort. Dem Esche-Chor war die Bekanntschaft der Kammersängerin Tiana Lemnitz, die mit Liedern von Schubert, Wolf und Wagner einen Liedstil sublimster Prägung darbot, zu danken. Die Fülle der Orgelkonzerte fand ihre Krönung in einer ungewöhnlich eindrucksamen Abendmusik Günther Ramins mit Werken von Buxtehude, Bach und Reger.

Willy Spilling.

Saarbrücken: Der Reichssender Saarbrücken eröffnete den Konzertwinter 1938/39 mit einem „Festlichen Konzert", das im Rahmen der Gaukulturwoche am Tage der Musik veranstaltet wurde. Meisterwerke der deutschen Musikliteratur von Bach bis Richard Strauß wurden unter der faszinierenden Dirigentenpersönlichkeit von Hans Weisbach (Leipzig) in vollendeter Form geboten, die beiden Solisten: Lea Piltti (Weimar) (Koloratursopran) und der spanische Bariton Celestino Sarobe kamen und siegten in Arien von Händel und Mozart und Gesängen von H. Wolf und Schillings. — Die Sinfoniekonzerte des Städt. Orchesters finden nunmehr im Gautheater Saarpfalz unter Leitung von GMD. Heinz Bongartz statt. Zu Beginn dieses Winters wurde der Instrumentalkörper von 51 auf 63 Musiker erhöht. Im Vorjahre noch in Arbeitsgemeinschaft mit dem Orchester des Reichssenders Saarbrücken, bestreitet er die vorgesehenen acht Sinfoniekonzerte diesmal ohne dessen Mitwirkung. Bongartz eröffnete das erste Konzert mit der heroischen Ersten von Brahms. Zwischen dieser und der dritten Leonoren-Ouvertüre erspielte sich Wilhelm Kempff mit Beethovens Klavierkonzert in Es einen gewaltigen Erfolg. Mit einer viersätzigen sinfonischen Suite (Werk 20) führte sich vielversprechend im folgenden Konzert der junge Rheinländer Cesar Bresgen ein. Ursprüngliche Musikalität und sicher fundiertes handwerkliches Können zeichnen das Werk aus, für dessen lebendige Wiedergabe sich Bongartz mit hinreißendem Schwung einsetzte. Cassadó, der spanische Meistercellist, spielte

eigne Bearbeitungen (Konzerte von Weber und Schubert). In Vorausschau des 70. Geburtstages von Hans Pfitzner erlebten wir kurz vor Weihnachten zum drittenmal in Saarbrücken die Aufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" mit den Solisten Lotte Jacobi, Erna Elsa Peter, Anton Knoll und Fred Drissen. — Eine bedeutsame Neuheit brachte das vierte Konzert: „Die Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi (Werk 20)" von Karl Höller. Dieser Erzmusiker beherrscht den Kontrapunkt in einer Weise, die an Reger erinnert. Im Rahmen dieses Konzertes begegneten wir wiederum der unvergleichlichen Elly Ney, die uns mit den Klavierkonzerten von Schumann und Liszt (Es-dur) in die Schönheitsgärten der Romantik einließ. — An einem eignen Klavierabend konnte der Chopin-Spezialist Raoul Koczalski nahezu den großen Saal der Wartburg füllen. Die „Kunst der Fuge" von Bach wurde zur musikalischen Feierstunde in der Ludwigskirche, die wir dem Heidelberger Bach-Quartett unter Führung von Hans Bender zu verdanken haben. Die Umlegung der Partitur in ein Streichquartett (Violine, Bratsche, Tenorgeige und Violoncello) durch Bender erwies sich als eine glückliche Lösung. — Heinrich Dessauer.

Stuttgart: Das Hauptinteresse des Stuttgarter Konzertlebens beanspruchen die Sinfoniekonzerte des Orchesters der Württ. Staatstheater. Generalmusikdirektor Herbert Albert ist bemüht, neben den reichen Schätzen anerkannter deutscher Orchesterwerke mit dem sinfonischen Schaffen des Auslandes bekanntzumachen. So hörten wir in einer klanglich wundervoll geklärten Wiedergabe Claude Debussys Nocturnes für Orchester und Maurice Ravels Rhapsodie Espagnole. Von neueren Werken seien des begabten Holländers Henk Badings Sinfonische Variationen wegen ihres klaren Aufbaues und ihrer echt sinfonischen Haltung hervorgehoben. Als Gastdirigent wurde Vittorio Gui (Florenz) verpflichtet, der neben Werken von Corelli und Respighi eine bemerkenswerte Ausdeutung von Beethovens vierter Sinfonie bot. Als Solisten traten hervor Gaspar Cassadò, Walter Gieseking, Georg Kulenkampff, Wilhelm Stroß und Maria Cebotari. In aufsteigender künstlerischer Linie bewegen sich die Konzerte des Landesorchesters Gau Württemberg. Mit Hermann Abendroth als Gastdirigent hörten wir eine ausgezeichnet durchgearbeitete Wiedergabe der großen C-dur-Sinfonie von Schubert. Großen Beifall errang der neu verpflichtete Dirigent des Landesorchesters, Gerhard Maaß, mit den kleinen Orchesterstücken von Anton Bruckner, den Haydn-Variationen von Brahms und mit einer eigenen Arbeit, der Uraufführung der Sonnenwendkantate „Flamme empor". Des besten Besuches erfreuen sich die Volkssinfoniekonzerte Martin Hahns, die ebenfalls mit dem Landesorchester durchgeführt werden.

In der Kammermusik stehen die Veranstaltungen des erweiterten Wendling-Kammermusik-Zyklus durchaus im Vordergrund. Neben den ausgezeichneten Darbietungen deutscher klassischer und romantischer Kammermusik durch das Wendling-Quartett ließen sich auswärtige Kammermusikvereinigungen hören, so das Pariser Calvet-Quartett, das Streichtrio der Brüder Pasquier und das Quartetto di Roma. Groß ist die Zahl der Solistenkonzerte. Auswärtige Solisten von Rang führen die „Meisterkonzerte" nach Stuttgart. Mit makelloser Technik und sicherer Musikalität spielte der junge Walter Barilly Werke von Franck, Bach, Brahms und Paganini, einzigartig war der Chopin-Abend Alfred Cortots, eine große pianistische Hoffnung ist der junge Schweizer Adrian Aeschbacher. Edwin Fischer erfreute uns mit der absoluten klanglichen Geschlossenheit seines Kammerorchesters, und Gaspar Cassadò entzückte durch seinen schlanken, aufs feinste abgestuften Celloton. Von Gesangsgrößen kamen Viorica Ursuleac, Martha Fuchs, Heinrich Schlusnus und Eyvind Laholm nach Stuttgart. Unter den Konzerten einheimischer Künstler ragte besonders der Klavierabend der sehr begabten und technisch hochstehenden Pianistin Else Herold hervor. Willy Fröhlich.

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Auf Anordnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer werden alle musikalischen Werke, die dem nationalsozialistischen Kulturwillen widersprechen, künftig von der Reichsmusikkammer in einer Liste über unerwünschte und schädliche Musik geführt. Die Entscheidung über die Aufnahme in die Liste trifft die Reichsmusikprüfstelle nach Anhörung des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die Inverlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung der in diese Liste aufgenommenen Werke, die auch Bearbeitungen, Zusammenstellungen, Schulen usw. erfaßt, ist im deutschen Reichsgebiet verboten.

Gleichzeitig ist das Werbe- und Freiexem-

plarwesen neu geregelt worden. Selbstverleger dürfen Werbeexemplare grundsätzlich überhaupt nicht mehr abgeben. Auch allen übrigen Verlegern wird das öffentliche Anbieten, die unverlangte Ansichtssendung sowie der Versand von Werbe- und Freiexemplaren über bestimmte Höchstziffern hinaus untersagt. Die in Zeitungen und Zeitschriften bisher vielfach üblichen Beilagen von Werken der Unterhaltungsmusik fallen künftig fort. Diese Bestimmungen bezwecken, die Überschwemmung des deutschen Marktes mit wertloser oder entbehrlicher Musik einzudämmen, wobei dem tatsächlichen Bedürfnis nach einer wirksamen Werbung für Neuerscheinungen der Unterhaltungsmusik in jeder Weise Rechnung getragen wird.

Wie uns aus Brüssel mitgeteilt wird, ist der Geiger und Komponist Eugène Ysaye arischer Abstammung. Diese Feststellung erscheint wichtig angesichts der Tatsache, daß Ysaye verschiedentlich von jüdischer Seite in Anspruch genommen wird.

Die Cembalistin Ehle Michalke hat Ende März im Rahmen des internationalen Künstleraustausches am Warschauer und am Posener Sender konzertiert. Außerdem fand ein Konzert in der Posener Musikgesellschaft statt. Die Vortragsfolge enthielt u. a. eine neu aufgefundene Kantate von Hasse für Sopran, Flöte und Cembalo.

Vom 24. bis 28. Juni wird in Graz das erste großdeutsche Musikfest von dem Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands durchgeführt. Das Motto des Festes lautet „Deutsche Landschaften in deutscher Chorkultur". Die Werke sind bereits festgelegt. In großer Zahl finden sich darunter die Namen der bemerkenswertesten zeitgenössischen Tonsetzer, die für gemischten Chor geschrieben haben.

Willy Heß (Winterthur) hat in der Preußischen Staatsbibliothek das Duett für Sopran und Tenor mit Orchester „Nei giorni tuoi felici" von Beethoven wieder entdeckt. Erst 127 Jahre nach der Niederschrift erlebte das Werk vor kurzem in einem Sinfoniekonzert in Winterthur unter Leitung von Musikdirektor Radecke seine Uraufführung, die einen stürmischen Erfolg zeitigte.

Reinhard Wolf, der 1. Solo-Bratschist der Berliner Philharmoniker, wurde bei seiner erfolgreichen England-Tournee in seinem Solo-Abend für alte Musik in Bristol von dem Präsidenten der Bach-Society Dr. H. W. Hunt ehrenhalber zum Vizepräsidenten ernannt.

In Würzburg findet vom 17.—22. Juni das 18. Mozart-Fest statt. Sie wurden von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher begründet, der auch diesmal die Gesamtleitung hat. Das Orchester des Würzburger Staatskonservatoriums sowie auswärtige und Würzburger Solisten bestreiten fünf Konzerte.

Graeners „Turmwächterlied" hat es seit der Uraufführung beim III. Internationalen Musikfest in Baden-Baden auf nicht weniger als vierzig Aufführungen gebracht. Darunter ist auch das Ausland mit Aufführungen in Budapest, Neapel, Riga, Stockholm usw. stark vertreten.

Im Gobelinsaal des Schlosses Osterstein wird das Reußische Theater in Gera Goethes Schauspiel „Erwin und Elmire" mit Kompositionen von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach, zur Aufführung bringen.

Walter Böhmes geistliches Oratorium „Der Weg zur Ewigkeit" kam in Reichenbach und Dresden-Cotta zur Aufführung; weitere Aufführungen stehen bevor in Siegmar-Schönau, Lichtenstein-Callnberg, Klingenthal, Ebersbach, Wurzen und Zwickau.

Von dem viel aufgeführten „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher stehen weitere Aufführungen bevor in Fürstenfeldbruck, Frankenstein, Hohenstein-Ernstthal, Pforzheim, Stuttgart, Brünn, Trautenau, München und Innsbruck.

Auf Schloß Burg findet in der Zeit vom 23. bis 25. Juni die Tagung der Felix-Draeseke-Gesellschaft mit Aufführungen von Werken des Meisters statt.

„Weg ins Wunder", das jüngste Chorwerk Hermann Grabners für gemischten, Männer-, Frauen-, Kinder-Chor und Orchester kommt auf dem Niedersächsischen Gau-Chorfest im Mai in Hannover unter Richard Liesche zur Aufführung; weitere Aufführungen in Ölsnitz, Bremen und auf dem Chorfest in Graz stehen bevor.

Paul Höffers abendfüllendes Oratorium „Der reiche Tag" kommt auf dem Grazer Chorfest unter Prof. Landgrebe mit dem Städt. Chor Potsdam zur Aufführung; weitere Aufführungen sind vorgesehen in Potsdam, Aachen, Tübingen, Schwabach.

Der Hamburger Lehrergesangverein unter Leitung von Johannes Roeder wird auf dem Chorfest in Graz K. F. Noetels Chorwerk „Unser Land" mit Orchester zur Aufführung bringen.

Conrad Hannss führte das „Requiem" von Wetz in Hamburg auf.

„Ewiges Deutschland", eine Kantate von Max Gebhard brachte der Junggesang der Nürnberger Singschule unter Waldemar Klink.

Gertrude-Ilse Tilsen spielte das Violin-Konzert in h-moll von Richard Wetz in Waldenburg.

Josef Rheinbergers „Wallenstein-Sinfonie" brachte Prof. Sieben in Dortmund zur Aufführung.

Juan Manén spielte auf seinen Violin-Abenden in Würzburg und Dresden erstmalig eine „Romanze" von Hermann Blume.

Auf der Gaukulturwoche in Liegnitz brachte Musikdirektor Weidinger die „Kleist-Ouvertüre" von Richard Wetz; eine weitere Aufführung des Werkes unter Prof. Laber steht bevor.

Neue Werke für den Konzertsaal

Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Leitung von Gertrude-Ilse Tilsen, das soeben von seiner vierten erfolgreichen Tournee durch Italien zurückkehrte, wird im Mai in Berlin Musik für Streichorchester von Wilhelm Maler (Köln) zur Erstaufführung bringen.

Rundfunk

Max Bruchs „Frithjof", das bekannte, längere Zeit jedoch fast vergessene Männerchorwerk mit Orchester, kommt in Danzig, Ulm, Eisenberg, Pforzheim und im Reichssender Frankfurt zur Aufführung.

Deutsche Musik im Ausland

Das Stroß-Quartett wurde von der Gesellschaft Santa Cecilia, Rom, für die Aufführung sämtlicher Streichquartette von Beethoven an sechs Abenden in Rom verpflichtet. Im Anschluß daran spielt das Quartett in mehreren Städten Mittel- und Süditaliens.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Studentenführung der Staatlichen Musikhochschule Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Osthoff, der den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Frankfurt innehat, veranstaltete zum Abschluß des Wintersemesters eine musikalische Abendfeier. Diese Veranstaltung fand größtes Interesse und wurde auch von der Staatlichen Musikhochschule besucht. Es kamen deutsche und italienische Tonwerke aus der Barockzeit zum Vortrag. Osthoff führte zunächst in die Welt dieser in Frankfurt sehr selten dargebotenen Werke ein und ließ dann unter seiner Leitung die Musik selbst ihre eindrucksvolle und lebendige Sprache reden. Die Festliche Suite für Streichorchester, zwei Flöten und Cembalo von Johann Caspar Ferdinand Fischer wurde schwungvoll wiedergegeben und zeugte von einer sorgfältigen, gewissenhaften Probenarbeit des Orchesters. Als interessantes Experiment erwies sich die Aufführung von Antonio Locatellis „Il Pianto d'Arianna", die eine bis ins einzelne gehende gedankliche Erläuterung voraussetzte. Den solistischen Teil bestritt Gustav Lenzewski, Lehrer an der hiesigen Staatlichen Musikhochschule. Das begleitende Streichquartett paßte sich vorzüglich an und wurde den vielen in der Partitur vorgesehenen Klangfarben gerecht. Es wirkten mit: St. Marschhäuser, Heinrich Gaubatz und Dr. Ludwig Behr. Charlotte Etta-Vogt sang dann zwei Arien aus der Oper „Erindo" von Johann Sigismund Kusser, von dem Assistenten Dr. Kutz umsichtig begleitet. In dem Arioso „Geloso tormento" aus der Oper „Almira" von Händel erwies sich E. Vogt als eine ausgezeichnete Interpretin der älteren Gesangsliteratur, die eine besondere Atemtechnik und Phrasierung erfordert. Kurt Grüneberger trug die Mirtillo-Suite für Oboe von Friedrich Georg Händel vor, unter Begleitung von Flöte, Streichorchester und Cembalo.

Dr. Theodor Möser.

Die Auflage dieser Nummer beträgt 3150. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und Hauptschriftleiter:

Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 9, Juni 1939

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

Richard Strauß und wir

Von Alfred Burgartz, Berlin

Richard Strauß, der erfolgreichste deutsche Musiker seit Richard Wagner, wird am 11. Juni 75 Jahre alt. Dr. Alfred Burgartz arbeitet an einer umfassenden Richard-Strauß-Biographie, die sein Schaffen mit dem Rüstzeug der Wissenschaft behandeln und musikgeschichtlich einordnen wird. Auf Veranlassung unserer Schriftleitung hat Burgartz die Aufgabe übernommen, Leben und Werk des Garmischer Meisters kurz zu zeichnen.

Was wissen wir von Richard Strauß? Offenbar sehr viel. Sein Name ist in allen zivilisierten Weltteilen ein Begriff, mit der Aufführungsziffer seiner Werke stellt er wohl noch immer jeden lebenden seriösen Komponisten in den Schatten, die biographische Anteilnahme hat sich längst an die Fersen dieses außerordentlichen Ruhmes geheftet — man kann alles von der Wiege an bis dicht zur allerjüngsten Zeit gedruckt und beschrieben nachlesen. Dennoch ist unsere Strauß-Kenntnis noch recht dürftig. Erst jetzt beginnt man in seine kompositorische, epochemachende Eigenart, die nicht vom Himmel fiel, sondern auf ganz bestimmte Anregungen zurückgeht, hineinzuleuchten, im übrigen übersehen wir das doch wohl im ganzen abgeschlossene Lebenswerk heutigentags viel besser, da eine jüngste Generation herangewachsen ist, die es an der freudigen Verehrung und Bewunderung nicht ermangeln läßt, die aber — weil dies nun einmal Recht und Pflicht der Jugend — ihre eigenen neuen Wege einschlägt. Aus der Distanz und dem Gegensatz wird das große Gewesene immer am glücklichsten erfaßt. Richard Strauß ist k e i n stilistischer Künder für die Zukunft, daran ist kein Zweifel; aber er ist der bedeutendste Vollender des Riesenbogens des 19. Jahrhunderts, mit Brahms, mit Bruckner; das Erbe Mozart-Beethoven-Wagner hat sich in ihm nochmals überwältigend gesammelt.

Zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört die Straußische Jugend. Er ist Musikersohn wie Mozart (wie übrigens auch Pfitzner), sein Vater Franz war ein vollendeter Meister auf dem Waldhorn in der Kgl. Münchner Kapelle, und das sonstige Drum und Dran der Umwelt hieß hochgeachtetes Bürgertum. Man sollte recht bald die 40 Jugendbriefe des heranwachsenden Richard Strauß an seinen Jugendfreund Thuille veröffentlichen (die nichts Verletzendes für Heutige enthalten): sie geben nicht nur ein wunderbar rührendes Bild einer idealistisch-begeisterten Don-Carlos-Posa-Beziehung (wobei Strauß den letzteren darstellt, also „führt"), sie leuchten auch fesselnd hinein in das Werden eines Genius und zeigen die beneidenswert hervorragenden fachlichen Grund-

lagen, die „Papa Strauß" seinem Sohne mitgegeben hat. Konzert- und Operneindrücke werden ausgetauscht, und die väterliche Meinung blickt bei den Referaten ständig über die Schulter. Eigene Kompositionen verschiedener Gattungen werden gewechselt, auch von Kirchenmusik ist die Rede, ein Gebiet, das Strauß später nicht mehr betreten hat. Es klingt kein titanenhaftes Wollen auf wie beim jungen Wagner, nichts von dessen Nach-den-Sternen-Greifen, keine ringenden schöngeistigen Debatten, keine zersplitternde Vielseitigkeit; sondern der korrekte musikalische Schulweg, auf den emsigstes Streben gerichtet ist, während das Ludwigsgymnasium nebenherläuft, bleibt das Primäre. Von besonderem Interesse erscheint uns: den musikalischen Theoriebüchern (dem „Richter") wird nicht viel Bedeutung zugemessen; die lebendigen Muster besagen mehr. Auch das Instrumentieren erfolgt durch die Praxis; das Berliozsche Lehrwerk ist das einzige, das der Vater kennt. Doch dieser Franzose ist ein „rechter Kleckser und Batzer". Die Photographien aus jener Zeit offenbaren einen hochgewachsenen, schlanken Menschen mit einem schönen klaren, aber auch übersinnlich gerichteten Auge; die Miene ist ernst und gelassen; in diesem Wesen besteht keine Eignung für die oft vernichtenden Stürme einer düsteren und grellen Problematik. Die Handschrift ähnlich wie heute: sauber und geordnet, fast ohne Schattenlinien. Der größte bayerische Tondichter nächst Mozart hat übrigens das Licht der Welt erblickt in dem Jahr, da Wagner, von seinen Wiener Gläubigern verfolgt, umherirrte, bevor ihn der bayerische Hamlet auf dem Thron nach München berief. Ein Jahr darauf war in München unter Bülow die Uraufführung des „Tristan".

Dieser Bülow, der — wie man weiß — den blutjungen Richard Strauß nach Meiningen holte und ihn, als offensichtliches Dirigiergenie, zu seinem Nachfolger erklärte, wird die erste entscheidende Begegnung im Leben des Werdenden: zwei Geister, die heute der Musikgeschichte angehören, prüfen und befreunden sich. Es ist noch nicht genügend erhellt, welch enge Beziehungen zwischen der Bülowschen Beethoven-Interpretation (die er beispielsweise in einem Lehrgang am Frankfurter Konservatorium demonstrierte, den auch Strauß besuchte) und der Straußischen Motivarbeit bestehen. Jedenfalls hat Bülow als der Schüler Wagners das Beethovensche Thema mit „Gehalt" erfüllt, der sich in den Fortspinnungen und Verästelungen verbreiterte, und die Poetisierung des Themas (die musikalische Hauptleistung Wagners) führt zum „Leitmotiv". Der Einfluß Alexander Ritters, Bülow-Freund und Wagner-Anverwandter, der ebenfalls „musikalische Ideen" predigte, kommt dazu. In dieser Meininger Welt und noch mehr während der Weimarer Kapellmeisterzeit lernt Strauß die große Welt kennen. Die frühere Münchner konservative Einschachtelung fällt wie eine Hülle, und er wird Stütze des fortschrittlichen Lagers. Kulturtaten sind Strauß' strichlose Wagner-Aufführungen in Weimar. Siegfried und Cosima treffen ein, um sich mit freudigem Beifall zu überzeugen. Bei einer dieser „Bayreuther Unterredungen" formuliert Siegfried, daß sein Vater das moderne Orchester geschaffen habe und nicht Berlioz, indem er die Sprache der Instrumente charakteristisch (gemeint ist: ideenmäßig) individualisierte. Strauß pflichtet dem feurig bei. „Rienzi", „Lohengrin", „Tristan" (besonders der 3. Akt mit der Schlußsteigerung) werden für das eigne Schaffen des sich entwickelnden Strauß un-

erhört wichtig. Schon in der Münchner Gymnasialzeit rastlos, ist er als Klavierspieler (von Gottesgnaden), als Dirigent und Komponist der personifizierte Fleiß. Er übernimmt sich, und es meldet sich die Erkrankung. Er muß seiner Lunge wegen Heilung im Süden suchen. Die Ägyptenreise hat zwar zunächst den „Guntram" erzeugt (jenen unmittelbaren Vorläufer zum „Friedenstag", in dem man sogar das „Hunger"-Motiv in As-dur wieder vorfindet), aber der Keim, der erst später sprießen sollte, wurde doch die Mondlandschaft der „Salome". Griechenland wurde bereist, und man darf von diesen Eindrücken Verbindungsfäden zu den späteren Werken „Elektra", „Ariadne", „Ägyptische Helena", „Daphne" ziehen. Der „Panathenäenzug", eine Gelegenheitsarbeit, hat mit der Antike leider gar nichts gemeinsam. Die Gefährtin bei diesem Gesundungsprozeß ist Pauline de Ahna, eine Cosima an Energie, rauh in der Schale, wie es im „Intermezzo" heißt, aber im Kern herrlich. Die schönsten und verbreitetsten Lieder, die Strauß schrieb, sind zum Teil als Gabe für sie entstanden und wurden von ihr gesungen. Die zweimalige Münchner Wirksamkeit des jungen Strauß hat sich, abgesehen von anderen markanten Werken, in der Oper „Feuersnot" verdichtet — sie war erfolgreicher als manche gepriesene „Eintagsfliege" der letzten fünfzehn Jahre, und mutige deutsche Theaterintendanten sollten sich an sie wie an den hochethischen „Guntram" wagen.

Kurz vor der Jahrhundertwende macht Strauß den Sprung nach Berlin, an die Hofoper, und damit gelangt man zum interessantesten Kapitel. Nirgends kristallisierten so stark die geistigen Modeströmungen. Um 1900 erhitzten sich die Köpfe um Theorien der Emanzipation des Individuums in psychologischer, sozialer, erotischer Hinsicht. Die Lyrik suchte neue freie Rhythmen, das Drama zerfloß in Situationsschilderung, die bildende Kunst überbewertete die brennende Farbe. Die neue Musik schloß mit alledem einen innigen Bund; Richard Strauß an der Spitze. Und er wurde ebenso hoch von der Zeitwelle getragen, als einige Jahre vor dem Weltkrieg eine ästhetisierende neuromantische Reaktion einsetzte, mit dem Ruf nach dem älteren formalistisch-symbolischen Goethe, nach der orphischen und sagengeschichtlichen Antike (die Schliemannschen Entdeckungen der Troja-Schichten fingen an, populär zu werden), aber auch mit der Formel von einer stilisierenden Vereinfachung. „Salome" und „Elektra" sind die grandiosen Straußischen Abbilder jener dem Untergang entgegeneilenden Zeit, wie auch im Grunde „Rosenkavalier" und „Ariadne" eine überspitzte Verfeinerung, eine Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies einer aristokratischen Rokoko- und Barockzeit verkünden. Um die Jahrhundertwende bereits galt Strauß sowohl in London wie in Paris und Amerika als der kommende Mann (und wurde insbesondere als der Vollender der „Programmusik" gefeiert), nach den eben genannten Bühnenwerken jedoch wurde er die europäische Berühmtheit. Die Draeseke-Kampfschrift „Konfussion der Musik", der Karl-Mennicke-Angriff gegen „Elektra", die Kienzl-Betrachtungen über die Grazer Strauß-Aufführungen wurden ein Sturm im Wasserglas, d. h. sie verebbten in engen Grenzen; Beifall zollte die Riemann-Schule. Reger postierte sich, öffentlich wenigstens, neben Strauß. Das Kunstbacchanal nach dem unglücklichen Kriege konnte zwar dem Wert des Straußischen Werkes nichts rauben, aber seine Allgewalt, sein ein-

sam ragender Stern begann zu erblassen. Die durch Intrigen und unerfreuliche Dinge vergällte Wiener Episode blieb wirklich nur ein „Intermezzo". Seit bald vier Jahrzehnten ist das Garmischer Landhaus, der Park, sind die bayerischen Berge das Asyl; hier hat sich der Meister in ununterbrochener Produktivität eingeschlossen.
Welche Empfindungen hegen wir heute, nach einer Welterschütterung sondergleichen und nach einer Umwertung aller Werte, gegenüber dem Straußischen Werk? Die Empfindungen der tiefen und rückhaltlosen Dankbarkeit! Aber eine zweite, ja dritte Generation ist inzwischen mündig geworden, und so erscheint die Frage nicht unberechtigt: Was kennt sie überhaupt von Strauß? und die weitere lautet: Was spielt man? Bedauerlicherweise nichts von den frühen Opusziffern Schumannisch-Brahmsischer Richtung, die erst die Überschau richtig abrunden; man trachtet vergeblich danach, die f-moll-Sinfonie zu hören oder das bezaubernde Orchesterstück „Aus Italien" — immer verweilt das Beharrungsvermögen nur bei den eingebürgerten Lieblingen: „Don Juan" (mit der Oboenmelodie, für die man allein schon den Komponisten selig sprechen müßte), „Tod und Verklärung" (von Reger enthusiastisch begrüßt), „Till", „Zarathustra" (der vielleicht bleibendsten Tondichtung), „Don Quichotte", „Heldenleben" (im Grunde unheroisch), und in den Winkel verbannt sind „Macbeth" und die „Domestica" (das Straußische „Les Préludes"). Von Clemens Krauß stammt die Bemerkung: Der treueste Schüler Liszts hat seinen Lehrmeister totgemacht, indem er unternahm, was dieser eigentlich wollte, und zwar in einer weit besseren Form. In der Tat besiegte Strauß nicht nur Liszt, sondern auch alle „Programmatiker", da er den poetischen Motiven die strengste klassische Gesetzlichkeit vermählte; die minutiöse Detailarbeit, die Haydn, Mozart, Beethoven für ihre Sinfonik und Kammermusik anwandten, wird jeder Kundige in den Straußischen Tongiganten wiederentdecken. Ihre Achillesferse im Wettbewerb mit der klassischen Sinfonik, mit Brahms und Bruckner, ist ihre Einsätzigkeit, weil weltanschaulicher Gehalt, der etwas anderes ist als „Stimmung", sich erst aus der mehrsätzigen Aufreihung ergibt. Immerhin hat Strauß mit klassischem Formgefühl die Einzelschichten in seinen weiten Bogen hineingebaut — Busoni nennt es feststellend, aber nicht nachahmenswert eine „Kunst des Nebeneinander". Der von Gott geschenkte Reiz der Straußischen Tondichtungen, der das unverbildete Gemüt ergreift, ist aber ihre Naivität. So mancher Strawinskyaner würde lieber sterben als sich zu einer solchen Liedseligkeit, zu einer derartigen Verklärung aus Kampf und Nacht zum Licht entschließen, es bleibt jedoch abzuwarten, ob die Straußischen Orchesterwerke die musikalische „Parole zur Härte" nicht überdauern. Ebenso naiv-genial ist die Nietzsche-Deutung im „Zarathustra". Ein anderer würde zusammenbrechen im Ringen nach dem adäquaten dionysischen Tanz. Strauß schreibt einen Walzer, allerdings einen besonders aparten; und gewinnt damit alle. Die Straußische musikalische Erotik hat nichts von den Naturlauten bei Wagner; sie ist freundlicher, liebenswürdiger, selbst in der „Salome"; die Liebesqual im „Tristan" ächzt und jauchzt, die der Prinzessin von Judäa schmeichelt. Letzten Endes muß man auch an die Dramatik des berühmten Musikdramatikers der Gegenwart die Sonde legen. Man gerät dabei, wenn man Wagner ins Auge faßt, an den Vergleich zwischen Goethe und Schiller. Das Straußische Wesen,

wie es seiner Kunst entspringt, ist versöhnungsbereit und sinnenfroh — undüster wie die Art Tiepolos, von dem ein schönes Bild auch in der Garmischer Villa hängt. Wagner aber gleicht Michelangelo. Er war nicht nur Fortschrittler, er war Revolutionär.
Nichtsdestoweniger sind die Straußischen Bühnenwerke, weil sie sich der sinfonischen Wagnerisch-Beethovenschen Technik bedienen, keine Opern, sondern Musikdramen. Die Inspiration in der „Salome"-Partitur ist wahrhaft begnadet, und an Stimmungseinheitlichkeit kommt dieses musikalische Wunderwerk dem „Tristan" nahe, rein künstlerisch besehen. Es ist Sache der Regie, um dem Publikum wieder ein Urteil zu ermöglichen, die Kluft zwischen unseren gewandelten Anschauungen und dem schwierigen Text zu überbrücken, d. h. einen völlig neuen Aufführungsstil zu suchen. In Nuancen ist er bereits in der hinreißenden Münchner Neuinszenierung (Krauß, Sievert) vorhanden — „Elektra" ergibt im heutigen Sinne kein Problem, da mit der Kunst des Dirigenten, dem eine einzigartige musikalische Architektur unter allen zeitgenössischen Erscheinungen anvertraut ist, sich das Giftige der Szene menschlich aufhellt. Pelasgisch-ungriechisch ist die Weiberwirtschaft (mit dem Buhlen und Schattenkönig Aegisth), in die Orest gleichsam als Vertreter eines neuen männlichen rassischen Gedankens, des Vaterrechts, hineinkommt, und man muß es eine schicksalhafte Intuition des Komponisten nennen, daß die ausgesprochenen Wagner-Klänge, der Adel einer weihevollen Erfindung, gerade diesem überdimensionalen Rächer beigefügt sind. Besucht Böhm am Dresdener Dirigentenpult! Er besitzt, wie der Schöpfer der „Elektra" selbst, die Zauberformel, den Monstreapparat so zu behandeln, als ob es eine glasklar-durchsichtige Mozart-Oper wäre; und wie unerhört rhythmisch-virtuos gestaltet er das gefürchtete Mägdeensemble. Am Rande sei daran erinnert: Strauß hat auch den Typ einer neuen Gesangsdarstellerin geschaffen, die Tenöre, die den ganzen Abend glänzen wollen, kommen bei ihm schlecht weg, seine „Männer" singen alle Bariton und sind Richternaturen und Träger einer edlen Gerechtigkeit. Jupiter-Ochs ist nur die burleske Kehrseite. Und das Wagner-Wort, daß die Geschichte der Oper die Geschichte der Melodie sei, hat der nun Fünfundsiebzigjährige, ebenso wie Puccini, in seiner romantisch-klassizistischen Weise abermals wahrgemacht.
Deshalb konnten schon die Ungebärdigen der Nachkriegszeit und können vermutlich auch künftige Superkluge „den Strauß, dem so viel einfiel", nicht totkriegen. Obschon Debussy gleichzeitig mit Strauß ebenfalls die Harmonik auflockerte, aber eine ganz andere Bahn verfolgte (interessant, die ersten Partiturseiten von „Pelléas und Melisande" und „Salome" nebeneinanderzuhalten), hat Strauß in der Herodes-Partie, im Judenquintett und stellenweise in der Salome-Rolle (Salomes „Tanz" wird in ein paar Takten fast schon früher Strawinsky und Gamelang) dennoch die atonale Richtung vorbereitet — er ist indessen im „Vorhof" geblieben und stützte sich zu sehr auf die Tradition, als daß er sich an den Exzessen einer Tonartvernichtung beteiligte. Nein, Strauß wollte, wie bekannt, von neuen Theorien und Richtungen nichts wissen und prägte das geflügelte Wort: Es gibt nur Talente! Eine Binsenweisheit ist, daß die Orchestermusiker in dem Jubilar ihren modernen Erzieher verehren — wenigstens die, die bei den Aufführungen nicht schlafen wollen —, und man muß diejenigen sprechen, die etwa bei

den Straußischen „Meistersingern", deren Triumph das gedämpfte Dolce „Immer schustern, das ist mein Los" war, oder beim „Tristan" mit dem „Liebestod" mitwirkten. Das Auge dieser Veteranen leuchtet. Nicht minder gehört auch der Geschichte an des Meisters musikpolitische, stets sehr temperamentvolle Tätigkeit. Die Annalen des ehemaligen „Deutschen Allgemeinen Musikvereins" liefern davon ausführliche Proben, und die Errichtung der Reichsmusikkammer, deren erster Präsident Strauß war, wie die Gründung eines ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten sind alte Straußische Lieblingswünsche.

Der deutsche Musiker soll nicht gottverloren im Hintergrunde wirken, sondern deutsche Kunst siegreich in die Welt hinaustragen! In diesem Sinne hat Richard Strauß Herrliches und Unvergeßliches für sein Vaterland getan.

Der Mozart-Tenor

Zur Stilgeschichte des Bühnengesanges

Von Hermann Killer, Berlin

Obwohl man im allgemeinen leicht geneigt ist, die einzelnen Rollenfächer in der Oper lediglich von der bühnenpraktischen Seite her zu betrachten, gehört ihre Entstehung zu den interessantesten Kapiteln der Opern-, ja darüber hinaus der Kultur- und Geistesgeschichte. Namentlich der hohen Männerstimme, dem Tenor, kommt in diesem Zusammenhange eine besondere Bedeutung zu. Vielleicht an keiner anderen Stelle ist der große Stilwandel um 1750, die Ablösung des Barock in der Form der stilisierten Musikoper, wie sie sich in der Seria kristallisiert hatte, durch die Zeit der „neuen Natürlichkeit" — die musikalisch dann in der Klassik gipfelte —, so sinnfällig wie in den Opern Mozarts, in denen der Tenor endgültig ein ihm von Natur zustehendes Rollengebiet erhielt, das des jugendlichen Liebhabers. Es ist klar, daß es sich hier um den lyrischen Tenor handelt. Erst das 19. Jahrhundert hat im wesentlichen das Fach des Heldentenors ausgebildet.

Die Auslösung eines neuen Lebensgefühls durch den Sturm und Drang, in dessen Zeichen zum guten Teil auch das Schaffen des jungen Mozart steht, hat entscheidend an der Wiederherstellung des natürlichen Verhältnisses der einzelnen Stimmgattungen mitgewirkt. Dieses naturgegebene Verhältnis war in der Seria gestört und in sein Gegenteil verkehrt worden. Eine Zeit, in der die hohen „entmaterialisierten" Trompetentöne der Kastraten das atemlose Entzücken der Theaterbesucher hervorriefen, das sich bis zu dem Schrei „Evviva il coltello!"[1]) steigerte, konnte mit der natürlichen hohen Männerstimme wenig anfangen. Zwar finden wir auch halsbrecherische Tenorpartien in der Seria, selbst in Mozarts Jugendopern, z. B. im „Mitridate", mit riesigen Intervallsprüngen, freien Einsätzen auf dem hohen C usw., aber neben den Kastraten und

[1]) „Gesegnet sei das Messerchen!"

ihren bis zu unwahrscheinlicher Virtuosität entwickelten Gesangsleistungen traten sie doch auffällig zurück. Vor allem aber: neben diesen gehäuften Sopranen, Mezzosopranen und Altstimmen galt der Tenor als eine tiefe Stimme. Aus dieser Einstellung heraus ergibt sich auch die Einteilung der Fächer in der Seria. Der „Held" ist der „Primo uomo" als Besitzer des größten Gesangsinstrumentes, mit dem dann in zunehmendem Maße die Prima donna, ebenfalls Besitzerin eines voluminösen, vor allem aber hohen Organs wetteifert, bis sie ihm im Laufe der Zeit und bei den für die Kastraten immer ungünstiger werdenden Bedingungen endgültig den Rang abläuft. Es ist aufschlußreich zu sehen, wie sich Mozart in seinen Jugendopern, soweit sie der Gattung der Seria angehören, anfangs noch reibungslos in diese Tradition einfügt. Erst das volle Erwachen der eigenen Persönlichkeit, die bewußte Hinwendung zu einem deutschen Nationalstil bringt in dem Gipfelwerk des deutschen Singspiels, der „Entführung aus dem Serail", den entscheidenden Umschwung.

Wir sprachen vom Tenor in der Seria. War er zur Zeit der Hochblüte des Kastratengesanges ganz in die zweite Linie gedrängt — in völliger Umkehrung der Natur wurde er gelegentlich sogar zur Darstellung von Frauenrollen verwandt, während die Primadonna den „Helden" spielte —, so hatte sich beim Eintritt Mozarts in die Operngeschichte doch schon längst ein Wandel angebahnt. Die Rollengebiete selbst der Kastraten waren spezialisierter geworden. Für Frauenrollen schieden sie nach dem Siege der Primadonna ganz aus. Blieb der Held und Liebhaber — so grotesk gerade das letztere klingt — als ihre bisherige Domäne. Aber auch hier spaltet sich das Fach. Der Held trennt sich vom Liebhaber, und der Tenor, bisher überwiegend ins Charakterfach als Intrigant oder in Väterrollen zurückgedrängt, erobert sich jetzt die kriegerischen Gestalten der Oper, den Kaiser, Feldherrn usw., der Liebhaber jedoch, den Jugend und weiche Schwärmerei, das „holde Schmachten" kennzeichnen, bleibt vorläufig dem Kastraten vorbehalten, der dann nach seinem endgültigen Abtritt von der Bühne von der Frauenstimme ersetzt wird — wieder gegen die Natur.

In Mozarts Opernschaffen ist der „Idomeneo" der Spiegel dieser Verhältnisse. Die spätere Absicht des Meisters, die Titelpartie für den Bassisten Fischer umzuschreiben — der liebende Jüngling Idamante sollte dann naturgemäß Tenor werden — zeigt, daß ihm die erste Gestaltung der Titelpartie, die noch im Sinne eines älteren Opernideals erfolgte, keine endgültige Lösung bedeutete[2]). Denn inzwischen hatte sich ja die Entwicklung Mozarts zum deutschen Dramatiker vollzogen, der — bei aller Anpassung an das vorhandene Sängermaterial — auch die einzelnen Partien der dramatischen Idee unterzuordnen bestrebt war.

Noch zwei andere Entwicklungslinien gilt es kurz zu verfolgen, ehe wir den Mozart-Tenor in seiner fest umrissenen Gestalt vor uns sehen, die Opera buffa und das deutsche Singspiel. Wir wissen, wie etwa das Parlando im Secco der Buffa, wie vor allem das lebendige Spiel und die seinem eigenen Volkstum so entsprechende derbe Natürlichkeit

---

[2]) Wie Mozart die Partie des Idomeneo seinem alten Freunde, dem damals fast 70 Jahre alten Belkantotenor Raaff, „anpaßte", habe ich in meinem Buch „Die Tenorpartien in Mozarts Opern" (Bärenreiter-Verlag, 1929) ausgeführt.

in dieser Operngattung im Gegensatz zu den puppenhaften, von Arteaga so weidlich verspotteten Bewegungen der seriösen Kastraten und Primadonnen schon die dramatischen Impulse des Knaben Wolfgang in Wien anregten. In der Buffa hatten die Kastraten keine Rolle gespielt. Hier herrschte seit den Zeiten der Commedia dell' arte die unverfälschte Natur auch in dem Verhältnis der menschlichen Stimmen zueinander. Daher fielen dem Tenor als der hohen Männerstimme auch die jugendlichen Rollen zu, die hier als komische oder lustige Helden und Liebhaber das Fach der Tenorbuffos entstehen ließen. Es ist bezeichnend, daß Mozart selbst wiederum eine der wenigen Ausnahmen in der Geschichte der Buffa macht, indem er den unglücklich schmachtenden Liebhaber Ramiro in der „Finta giardiniera" — einem Kastraten zuteilt: ein Zeichen auch für die innere Verwirrung des jungen Mozart und sein Schwanken zwischen den Stilen. Die innere Distanz jedoch, die er längst zur Seria bekommen hatte, wurde mehr noch als durch die Buffa durch das deutsche Singspiel verstärkt.

Die deutsche Oper in der Prägung Schweitzers und Holzbauers, deren „Alceste" bzw. „Günther von Schwarzburg" er in Mannheim erlebte, konnte ihm gesanglich nichts geben, wie etwa seine Bemerkung zeigt: „Die Singstimme ist aber alla schweitzer, als wenn die Hund bellen wollten..." Ebenso wirkte darstellerisch das Seria-Pathos dieser Sänger damals komisch auf ihn. Weit tiefer blieben die Eindrücke des Singspiels in ihm haften, das er in seinen norddeutsch-deklamatorischen und süddeutsch-liedhaften Zweigen eingehend studieren konnte. Als er seine „Entführung" schrieb, war man, zum mindensten in Wien, längst aus jenem hauptsächlich für Norddeutschland typischen Stadium heraus, da gesanglich nur mangelhaft gebildete Schauspieler ihre volkstümlichen Liedchen sangen. Das war im wesentlichen auch nur in Norddeutschland der Fall gewesen, und hier hatte schon Hiller mit seinen gesanglichen Anforderungen reformatorisch gewirkt. Vollends das 1776 durch Joseph II. gegründete Wiener Nationalsingspiel legte entschieden Wert auf durchgebildete Sänger, wie allein folgende Stelle aus der Proklamation beweist: „Das Ensemble soll lauter wahre musikalische Virtuosen und keine Liedersänger enthalten." Man wollte also im Wiener Singspiel auf die italienische Gesangskunst, die man ja bis zu der soeben erfolgten Verabschiedung der italienischen Oper hinlänglich bewundert hatte, nicht verzichten, und Mozart hat das auch nicht getan. Er hat vielmehr auch in der für den Mozart-Tenor typischen Partie des Belmonte in der „Entführung" jene Synthese von italienischer Schule und deutschem Geist geschaffen, die seiner Opernkunst insgesamt die einmalige Prägung gibt.

Noch ein anderes kommt in dieser für den Mozart-Tenor und damit überhaupt für den deutschen Tenor entscheidend wichtigen Partie hinzu, die neue Darstellungsart auf der Bühne, die im Zuge der Literarisierung der Oper und der allgemeinen geistigen Bewußtseinsumlagerung der Zeit zugleich auf menschliche Natürlichkeit der Bewegungen und geistig-seelische Durchdringung auch der bis dahin überwiegend ganz stereotypen und schematisierten Opernpartien ausgerichtet war. In der Partie des Belmonte verschmilzt zum ersten Male der „wahre Virtuose" alter Schule mit dem Darsteller eines neuen Menschentyps, dessen Ausdrucksmöglichkeiten vom zeitgenössischen Schauspiel Gehalt

und Form empfangen und der als jugendlicher Liebhaber der Oper das Vorbild für das Fach des lyrischen Tenors wird.
Man sieht an einem solchen entwicklungsgeschichtlichen „Einzelfall" der deutschen Oper, wie umwälzend die „Entführung" damals gewirkt haben muß, und man versteht auch von diesem stimmlich-geistigen Standpunkt aus, daß sie selbst einem Goethe zur Offenbarung wurde, zu einem Werk, das „alles niederschlug".
Dieses neue Stimmfach des lyrischen Tenors Mozartscher Gesangs- und Geistesprägung war vor allem für die Gattung des deutschen Singspiels selbst etwas gänzlich Ungewohntes. Rollenmäßig war das Singspiel alter Ordnung, das ja in der Darstellung von singenden Schauspielern bestritten wurde, auch ganz vom Schauspiel aus aufgeteilt gewesen. Der Schauspieler, der die schönste Sprechstimme besaß, erhielt im Schauspiel und Singspiel auch die Liebhaberrolle, gleich, ob es sich dabei um eine hohe oder tiefe Männerstimme handelte. Daß bei dieser Einheit der Fächer im Schauspiel und Singspiel das Musikalische oft zu kurz kam, liegt auf der Hand. Da sang also unter Umständen ein Schauspieler mit tiefem Baß die jugendliche Rolle. Wo aber, wie bei Hiller, ein ausgesprochener Tenor verlangt wurde, mußte gegebenenfalls der mit einer leidlichen Tenorstimme begabte Charakter- oder Intrigantenspieler des Schauspiels den Liebhaber im Singspiel geben. Es muß ein eigenartiger Eindruck gewesen sein, wenn „polternde und komische Alte" oder ähnliche Fachvertreter des Schauspiels Liebhaberrollen „sangen".
Aus diesen kurz aufgezeigten Zusammenhängen wird die Sonderstellung der ersten deutschen Tenorpartie des Belmonte für die Entwicklung der deutschen Oper deutlich. Ein geistiger und musikalischer Umbruch ist mit ihr vollzogen. Ein geistiger, weil mit dem Belmonte ein ganz bestimmter, zeit- und volksgemäßer Menschentyp die Opernbühne betritt, nämlich der deutsche empfindsame Jüngling der Sturm- und Drangzeit, ein musikalischer, weil der volle, warme Gefühlsstrom, der die aus eigenem Erleben erwachsene Musik Mozarts beseelt, jetzt in der männlichen Tenorstimme sein natürliches Ausdrucksinstrument erhält. In der Kunst Mozarts, die hinter aller Klangschönheit immer das neue Ideal des Persönlichen, des Menschlichen sucht, hat die neutrale Kastratenstimme keinen Raum mehr. Damit ist die Grundlage geschaffen für die im deutschen musikalischen Drama jetzt notwendige Einheit von Sprache, Gesang und Darstellung.
Eine Darlegung der musikalischen Eigenschaften des Mozart-Tenors im einzelnen würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Wichtig ist hinsichtlich der gesanglichen Seite die Tatsache, daß es Mozart auch in seiner Melodieführung gelang, das bisherige Belkantoideal italienischer Schule, dessen virtuos überspitztes Extrem die Kastratenkunst war, mit dem neuen national bedingten Ausdrucksideal zu verschmelzen. Daher darf man die durch ihn zu endgültiger Geltung gebrachte Stellung des Tenors als des männlich singenden Vertreters jugendlicher Rollen — mit typisch deutscher Seelenhaltung — auch als eine entscheidende Äußerung deutscher Kunst ansehen.
Auch in der weit mehr der Vergangenheit, d. h. also der Seria, verbundenen Partie des Ottavio in „Don Giovanni" lassen sich trotz der weit neutraleren menschlichen Haltung

dieser Figur eine Verwandtschaft des Typus, der Seelenlage und eine weitgehende Übereinstimmung der gesanglichen Eigenschaften feststellen. Desgleichen bei der Partie des Ferrando in „Cosi fan tutte" und vor allem bei der Partie des Tamino in der „Zauberflöte", in der, was hier nur angedeutet werden kann, der Mozart-Tenor zum ersten Male auch heldische Züge erhält. Das Stilmittel, das diesem Wesenszug Rechnung trägt, ist in erster Linie das dramatische Rezitativ, das in der Partie des Tamino eine wichtige Sonderstellung einnimmt.

Insgesamt hat Mozart eine Entwicklung des Operntenors angebahnt, deren Spuren deutlich im Opernschaffen des 19. Jahrhunderts zu verfolgen sind. Seine sämtlichen Tenorpartien und deren Träger, die sich im Typ des zeitgemäßen, im Schillerschen Sinne sentimentalen und idealen Jünglings verkörpern, sind auch musikalisch in ihrer Gesangsmelodie durch eine einheitliche Linie gekennzeichnet, die die Grundlage für das Fach und die Entwicklung des lyrischen Tenors der deutschen Opernbühne ist.

Lieder machen Geschichte

Von Hans Bajer, Berlin

Wo in der Weltgeschichte finden wir ein ähnliches Beispiel, wie sich durch die Bewegung Adolf Hitlers ohne Blutvergießen die größte Revolution aller Zeiten vollzog? Im Vergleich mit den Revolutionen früherer Epochen in allen Erdteilen grenzt diese Tatsache ans Wunderbare. Der einzige Sturm- und Stoßtrupp der Bewegung waren Adolf Hitlers Sturmabteilungen, genannt die SA. Nicht mit der blanken Waffe zog die SA. aus, ein Land und ein ganzes Volk zu gewinnen, sondern mit ihren siegverheißenden Kampfliedern auf den Lippen marschierte sie in Stadt und Land, erkämpfte sich in fünfzehnjährigem zähen Ringen Straße für Straße, Dorf für Dorf, ging hinein in die Betriebe, warb um die Familie, bis sie schließlich das ganze Volk umspannte und ihrem Führer Adolf Hitler die Macht in seine Hände legte.

Das wirkungsvollste Propagandamittel für die SA. war das Kampflied. Wenn ein Sturm auf seinen häufigen Propagandamärschen singend durch die „roten" Stadtviertel zog oder an Sonntagen hinausmarschierte auf die Dörfer und Flecken, so stand das ganze Dorf im Bann der sangesfreudigen braunen Kolonnen. Die Propaganda durch das gedruckte Wort ging dabei Hand in Hand. Zu beiden Seiten der marschierenden Einheit verteilten einige SA.-Männer Flugblätter und Kampfzeitungen an die Umstehenden, die bis dahin vielleicht noch nichts von Adolf Hitler gehört hatten. Was sie aber am meisten beeindruckte, war das neue Lied, das ihnen wie ein Glaubensbekenntnis in die Ohren und ins Herz drang:

„. . . Es schaun aufs Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen,
Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an."

Solche Worte hatte man bisher noch nie vernommen. Es war nicht allein die Überzeugung, mit der die neue Idee einer aufhorchenden Welt verkündet wurde; das ganze

disziplinierte Auftreten der marschierenden braunen Kämpfer in ihrer stolzen Haltung mit ihren blitzenden Augen warb mehr für die Bewegung als alles Propagandamaterial, das auf einem solchen Ausmarsch verteilt wurde.

Das Zaubermittel des gesungenen Liedes hatte auch Horst Wessel erkannt. Es verging kaum ein Sturmabend, an dem er nicht ein neues Lied mit seinen Kameraden einübte, und in Berlin wußte man, daß sein Sturm die meisten und schönsten Kampflieder der Bewegung kannte. Der sichtbare Erfolg blieb denn auch nicht aus: Horst Wessel hatte einen derartigen Andrang zu verzeichnen, daß sein Sturm 5 bald alle übrigen Berliner Stürme an Stärke überflügelte. So war es in anderen Städten, und so war es im ganzen Reich. Das Kampflied war der Gradmesser für das Vorwärtsstürmen der Bewegung.

Die ersten SA.-Lieder waren ganz auf Werbung und Aufklärung ausgerichtet. Schon mit der ersten Verszeile gab sich der marschierende Trupp zu erkennen, z. B.:

„Wir sind das Heer vom Hakenkreuz,
Wir sind die braune Hitlerschar,
Wir tragen braune Hemden als unser Kampfgewand,
Wir tragen stolz das Hakenkreuz,
Ihr fragt uns, wer wir seien im braunen Sturmgewand."

Diese wenigen Beispiele lassen sich zu Hunderten erweitern. Das Kampflied sieht seine wichtigste Aufgabe darin, die Zeitgenossen auf die Bewegung des Führers hinzuweisen, ihnen einen neuen Glauben zu geben und das baldige Ende der augenblicklichen Not und Schmach anzukündigen:

„Bald flattern Hitlerfahnen über allen Straßen,
Die Knechtschaft dauert nur noch kurze Zeit."

In einem andern Lied heißt es:

„Einst kommt der Tag der Rache, einmal da werden wir frei,
Schaffendes Deutschland, erwache, brich deine Ketten entzwei!"

Die Dichter der Volkslieder sind die Sprecher des Volkes. So wird die SA. mit dem singenden politischen Bekenntnis auf den Lippen zum Sprecher der ganzen Nation. Das Kampflied ist nicht etwa eine Gemeinschaftsschöpfung eines Sturmes oder einer Standarte, sondern jedes Lied hat seinen Dichter und Komponisten, die meist zu den einfachsten Söhnen ihres Volkes zählen. Wenn der Name des Dichters eines Kampfliedes bis heute nicht bekannt geworden ist, so spricht das nur dafür, daß der Ursprung des Liedes im Volk wurzelt, das sich gefühlsmäßig für seine Verbreitung einsetzt. Wir kennen eine ganze Reihe von schlichten SA.-Männern, die mit ihren Liedern der Bewegung unvergängliche Werte geschenkt haben, z. B.: Herbert Hammer, Karl-Heinz Muschalla, Arno Pardun, Edgar Poelchau († 15. Mai 1937). Die Entstehung der meisten unserer Kampflieder ist ja auch nicht irgendeinem Zufall zuzuschreiben. Jedes Lied hat seine Geschichte[1]).

Von Dietrich Eckart wissen wir, daß ihn die Lektüre der Geheimnisse der Weisen von

[1]) Die ausführliche Entstehungsgeschichte der nachstehenden Lieder wird vom gleichen Verfasser geschildert in dem Artikel: „Ruhmesblätter in der Geschichte des SA.-Liedes", erschienen im Dezemberheft 1936 und Januarheft 1937 unserer Monatsschrift „Die Musik".

Zion dermaßen erschütterte, daß er aus dieser Stimmung heraus seinen flammenden Aufruf „Deutschland erwache!" verfaßte (1919), der von nun an zum Kampfruf für die ganze Bewegung Großdeutschlands geworden ist.
Empört über die brutale Unterdrückung und Rechtlosmachung der deutschen Studenten an der Universität Prag durch den Senat, der durchaus einen jüdischen Rektor einsetzen wollte, erklärte Kleo Pleyer als Führer der nationalsozialistischen Studentenschaft einen Studentenstreik. In dieser Zeit (Weihnachten 1922) entstand sein „Kampflied der Nationalsozialisten", das nach der Melodie „Stimmt an mit hellem, hohem Klang" gesungen wird:

„Wir sind das Heer vom Hakenkreuz, hebt hoch die roten Fahnen!
Der deutschen Arbeit wollen wir den Weg zur Freiheit bahnen!"

Als an der Beisetzung des Frontkameraden Werner Dölle, der 1925 auf dem Kurfürstendamm in Berlin von einem Juden erschossen wurde, das Lied vom guten Kameraden verklungen war, kam Karl-Heinz Muschalla auf den Gedanken, für die SA. ein besonderes Lied zu schreiben, in dem vornehmlich das Heldentum der Kameraden zum Ausdruck kam. Bald darauf hatte die SA. ein neues Lied:

„Als die goldne Abendsonne sandte ihren letzten Schein,
Zog ein Regiment von Hitler in ein kleines Städtchen ein."

Bruno C. Schestak besuchte 1925 eine Hitlerkundgebung in Plauen. Durch die aufrüttelnde Rede des Führers begeistert, schrieb er spontan sein Lied, zu dem er auch die Melodie komponierte:

„Deutschland, erwache aus deinem bösen Traum!
Gib fremden Juden in deinem Reich nicht Raum!"

Roman Hädelmayr führte 1926 in Wien eine politische Versammlung durch, die mit einer heftigen Saalschlacht endete. Noch am selben Abend, an dem er mit seinen Kameraden zusammensaß, fand er die Worte zu seinem Lied:

„Es pfeift von allen Dächern, für heut die Arbeit aus,
Es ruhen die Maschinen, wir gehen jetzt nach Haus."

Auf einem Nachtmarsch der SA. im Jahre 1929 in Leipzig entstand Herbert Hammers Lied:

„Durch Groß-Berlin marschieren wir.
Für Adolf Hitler kämpfen wir."

Nach einem Ausmarsch der SA. im Jahre 1929 wurde Edgar Poelchau zu seinem Lied angeregt, das er am gleichen Abend unter seinen Kameraden im Sturmlokal vollendete:

„In dem Kampfe um die Heimat starben viele Hitlerleute,
Aber keiner denkt ans Klagen, jeder will es mutig wagen."
(Zu singen nach der Weise der „Giovinezza", des italienischen Faschistenmarsches.)

Alle diese Lieder, meist aus einem persönlichen Erlebnis heraus geboren, waren voll revolutionären Geistes, waren flammender Aufruf, ernste Mahnung und heiliges Gelöbnis. So reich die Kampfzeit an bewegten politischen Ereignissen war, so reich war die Bewegung an Kampfliedern. Wohl kaum eine andere Geschichtsepoche hat es erlebt als gerade die Kampfzeit, welch Heldenmut und unbändige Kraft, welch hohes Maß

von Kameradschaftstreue die Kampflieder auszuströmen vermochten. Diese erlösende, befreiende Kraft ging in erster Linie vom Wort aus. Am Anfang war der Text. Die Melodie hat sekundäre Bedeutung und ist nur der Träger und Mittler des Wortes. Die Dichter der ersten Kampflieder paßten ihre Texte in Ermangelung einer eigenen Weise einer Melodie an, die bereits mit einem ähnlichen Text verbunden war. In der Hauptsache wurden Soldatenweisen, aber auch Volksweisen übernommen, deren Beziehung zum neuen Text allmählich durch Zurechtsingen hergestellt wurde, so daß zuletzt Text und Melodie eine unzertrennbare Einheit bildete. Hört man heute z. B. die Weise des Argonnerwaldliedes („Argonnerwald um Mitternacht") aufklingen, so denkt man zuerst an das Kampflied der SA.: „Durch Groß-Berlin marschieren wir." So ist es auch mit den Liedern: „Heil, mein Lieb, der Morgen graut" von Franz Müller (nach der Volksweise: „Bin ein fahrender Gesell"), ferner: „Kameraden, laßt erschallen" (nach der Weise des Kaiserjägerliedes: „Ihr Jäger, laßt erschallen") und andere mehr.
Das Kampflied läßt sich nach seiner historischen Entwicklung — immer vom Blickpunkt des Textes aus betrachtet — in drei Kreise einordnen. Ihre Quellen gehen zurück auf:

1. das Liedgut, das im Frontsoldatentum wurzelt,
2. Lieder, die in anderen politischen Lagern ihren Ausgang nahmen:
   a) in Freikorps und nationalen Wehrverbänden,
   b) in linksgerichteten Organisationen,
3. Kampflieder, die in den eigenen Reihen der SA. ihren Ursprung haben.

Nimmt man hinsichtlich der Melodien die gleiche Einteilung vor, so wird man an den Untersuchungen erkennen, daß sich die beiden Kreise nicht immer decken, sondern es wird häufig zu Überschneidungen kommen. Das Kampflied: „Durch Groß-Berlin marschieren wir" entstammt textlich dem 3. Kreise (arabische Ziffern), während es melodiemäßig in den I. Kreis (römische Ziffern) eingeordnet wird. Das Lied gehört demnach dem Typus 3,I an. Erweitert man den Kreis I der Soldatenmelodien noch auf das große Gebiet der Volksweisen, denen erstere im Grunde ja alle entstammen, so kann auf diese Weise das gesamte Material, das das Kampflied der Bewegung umfaßt, einheitlich gesichtet und geordnet werden.

Wollen wir uns zuerst dem Strom des 1. Kreises zuwenden und seinen Quellen nachgehen. Es darf ohne Übertreibung behauptet werden, daß das Kampflied der Bewegung in seinen ersten Anfängen vom Lied der Frontsoldaten in reichem Maße befruchtet wurde. Mit ihren Liedern hat die SA. die Brücke geschlagen zwischen Frontsoldatentum und SA.-Geist.

„Auf, auf zum Kampf mit braunen Bataillonen!
Das Dritte Reich ist unser hohes Ziel.
Des Weltkriegs Tote, diese zwei Millionen,
Verpflichten uns zu Kampf und Sieg."

Die verwehten Spuren einer ruhmreichen Tradition wurden wieder aufgegriffen und erneut zu Macht und Ehre gebracht von Adolf Hitlers Sturmabteilungen. —
In den ersten Marschliedern, denn um solche handelt es sich in den weitaus meisten Fällen, wurde nur da und dort ein Wort verändert, und schon war es ein Kampflied

der SA. Die Marschmelodie blieb ohnehin die gleiche. Das Lied: „Auf, auf zum Kampf" (1,I), dessen letzte Strophe oben verzeichnet steht, lautet in der ursprünglichen Fassung:

„Auf, auf zum Kampf, zum Kampf sind wir geboren,
Auf, auf zum Kampf, fürs Vaterland ins Feld!
Für Gott und Vaterland sind wir geboren,
Für Deutschlands Ruhm allhier auf dieser Welt."

Die SA. hat sich dieses Lied wie folgt zurechtgeformt:

„Auf, auf zum Kampf, zum Kampf sind wir geboren,
Auf, auf zum Kampf fürs deutsche Vaterland!
Dem Adolf Hitler haben wir's geschworen,
Dem Adolf Hitler reichen wir die Hand!"

In der Melodie haben sich sowohl bei diesem Lied wie bei vielen anderen kleine Veränderungen vollzogen. Bekanntlich zeichnen sich die meisten Soldatenlieder durch Schritt- und Atempausen aus, um der Truppe bei anstrengenden Märschen in voller Ausrüstung das Singen zu erleichtern. Naturgemäß fällt das bei der SA. weg. So werden die Atempausen am Schluß der ersten und zweiten Periode dergestalt verkürzt, daß statt des $^4/_4$-Taktes ein $^2/_4$-Takt eingefügt wird. Der Gesang setzt dann dort wieder ein, wo der nächste Auftakt erscheint. Diese Taktverkürzung finden wir auch beim Horst-Wessel-Lied, bei der Melodie des Argonnerwaldliedes und anderen. Dem beliebten Soldatenlied „Du kleiner Tambour, schlage ein!" hat Werner Wessel († Weihnachten 1929) als Lied der Standarte 4 eine zeitnahe Textfassung gegeben:

„Du kleiner Tambour, schlage ein, zum Kampfe wollen wir marschieren.
Wir woll'n nicht länger Knechte sein, der Hitler soll uns führen.
Am Wege rot ein Röslein blüht, Standarte vier zum Kampfe zieht."

Bei seinem Wiener Aufenthalt bei Roman Hädelmayr im Jahre 1928 lernte Horst Wessel († 23. Februar 1930) auch das schneidige Kaiserjägerlied kennen. Nach einigen Veränderungen hieß es jetzt: „Kameraden, laßt erschallen ein sturmgewaltig Lied", und der Horst-Wessel-Sturm sang es (mit dem Kehrreim „Ja wir sind die Hitlerleute vom fünften Sturm Berlin") fortan als sein Lieblingslied.

Ferner wären noch folgende Soldatenlieder zu erwähnen, deren Texte eine zeitgemäße Umformung durch die SA. erfahren haben:

Im Kriege:	In der SA.:
„Es war ein junger Landsturmmann."	„War einst ein junger Sturmsoldat."
„Am Bahnsteig steht ein Landsturmmann."	„Es zog ein Hitlermann hinaus."
„In Flandern sind viele Soldaten."	„In München sind viele gefallen."

Viele Soldatenlieder des Weltkrieges wurden ohne jegliche Änderung in das Liedgut der SA. übernommen und fanden trotzdem eine ungeahnte Verbreitung. Hierher gehören u. a.:

„Wir traben in die Weite" von Willi Jahn, Text von Josef Buchhorn (1914).
„Kamerad, nun laß dir's sagen" von Willi Jahn, Text von Oskar Wöhrle (1914).
„Als wir nach Frankreich zogen" (Komponist unbekannt), Text von Josef von Lauff (1914).
„Morgen marschieren wir in Feindesland" von Hanns Heeren (1916), Text von Bogislav von Selchow.

Während die Lieder der ersten Gruppe ihren Inhalt von Soldatenliedern herleiten, die in ihren Strophen vor allen Dingen das Kampferlebnis an der Front würdigen, stehen

die Lieder der zweiten Gruppe zu dem politischen Geschehen der Nachkriegszeit in unmittelbarer Beziehung. Lange bevor die SA. gegründet war, sang man in den verschiedenen Frontbannformationen, den Vorläufern der SA., bereits Kampflieder solcher Prägung. Im Jahre 1920 dichtete Erich Teßmer für die Brigade Ehrhardt sein Ehrhardt-Lied mit dem Kehrreim: „Die Brigade Ehrhardt werden wir genannt", dessen Melodie sich an eine amerikanische Soldatenweise („Blauäuglein, du mußt scheiden") anlehnt. Das Lied wurde bald darauf vom Frontbann und später von der SA. mit folgendem Wortlaut übernommen:

„Kam'rad, reich mir die Hände, fest woll'n zusamm'n wir stehn,
Mag man uns auch bekämpfen, wir werden nicht untergehn!
Hakenkreuz am Stahlhelm, schwarzweißrotes Band,
Sturmabteilung Hitler werden wir genannt."

In die Zeit des Hitlerputsches 1923 fällt die Entstehung des Hitlerliedes, das nach der gleichen Melodie gesungen wird:

„Kommt herbei, ihr Streiter, nehmt das Gewehr zur Hand!
So geht es nimmer weiter, uns ruft das Vaterland.
Siegen oder Sterben heißt das große Los,
Nur ein mutig Kämpfen macht uns wieder groß."

Aus einem weiteren Lied der Ehrhardt-Brigade „Wir tragen am Arme das Wikingerschiff, am Kragen die Gardesterne" (nach der Weise: „Wohlauf, Kameraden") entstand das Kampflied der Deutschvölkischen Freiheitsbewegung: „Wir tragen am Arme das Hakenkreuz im schwarzweißroten Bande."
Dem Lied der Eisernen Division aus dem Freikorps Roßbach „Wir kämpfen unter Roßbachs Fahnen" verdankt die SA. ihr neues Lied:

„Wir kämpfen unter Hitlers Fahnen, wir rechnen nicht mit goldnem Lohn,
Und fragt ihr uns nach unserm Namen: Wir sind die treue Division!"

Der Text dieses Liedes wurde teils nach eigener Melodie, teils nach der Weise des Wolgaliedes gesungen.

Nach dem Verrat vom 9. November 1923 schrieb Erich Erdmann, Schneidemühl, den „Deutschvölkischen Schwur" unter Anlehnung der ersten und letzten Strophe an Max von Schenkendorfs Gedicht:

„Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu,
Daß immer noch auf Erden für euch ein Fähnlein sei."

Die Worte Schenkendorfs, die eine Widmung an den Turnvater Jahn aus dem Jahre 1814 darstellen, hat Walther Hensel mit der Weise des Geusenliedes „Wilhelmus von Nassauen" zuerst in Verbindung gebracht. Später hat sich die SS. die Originalfassung der Schenkendorfschen Dichtung zum Staffellied erkoren.
Um dieselbe Zeit entstand der „Deutsche Notschrei" von Gustav Ritter-Grabow nach der Weise des Niederländischen Dankgebets, eine Widmung des Dichters an Generalfeldmarschall von Hindenburg:

„In tiefster Not treten, Herr Gott, wir mit Beten
Vor dich, der du Lenker des Weltenalls bist,
Daß du dich erbarmen mögst über uns Armen,
Wo du uns nun in Unglück und groß Elend siehst!"

Der „Deutsche Notschrei" wurde auch auf dem Berliner Frontkämpfertag gesungen und war als Ersatz gedacht für den jüdischen Text des Niederländischen Dankgebets von dem Wiener Juden Josef Weyl. Aus dem Kampfschatz der Deutschvölkischen Freiheitspartei haben noch manche Lieder Eingang gefunden in die SA. Erwähnt seien noch:

„Flamme empor" (Kampflied der Deutschvölkischen Freiheitspartei), Text von Hans Weberstedt, Weise: „Feinde ringsum" von K. L. Gläser.
„Es klingt wie eine Sage" (Dichter unbekannt), Weise: „O Deutschland hoch in Ehren."
„Gebt kaum, des Hitlers tapfre Schar" (Dichter unbekannt), Weise: „Ich schieß' den Hirsch."
„O Danzig, o Danzig" von Dr. Hammerwerfer (1921), Weise: „O Straßburg, o Straßburg."

Die Gruppe 2,b weist den kleinsten Bestand an Liedern auf. Sie treten überall dort in Erscheinung, wo die SA. mit anderen politischen Organisationen, besonders mit Rotfront und Reichsbanner, im täglichen Kampf stand. Eine Saalschlacht oder eine „handfeste" Auseinandersetzung auf der Straße mit dem oft zahlenmäßig überlegenen Gegner hatte nicht selten den Erfolg, daß sich am andern Tag gleich mehrere der Verdroschenen beim Sturmführer um Aufnahme in seinen Sturm meldeten. Zuerst war es die Achtung vor den Stärkeren und Mutigeren, die sie zu den braunen Kämpfern hinzog; aber bald waren sie von der Idee des Nationalsozialismus ebenso durchdrungen wie die anderen Kameraden im Sturm. Horst Wessel hatte es meisterhaft verstanden, die besten Kerle aus den marxistischen und kommunistischen Formationen seiner Umgebung zum größten Ärgernis ihrer roten Genossen herauszuholen und in seinen Sturm einzugliedern. Es ist klar, daß diese Männer Lieder mitbrachten, die ihren Ursprung im roten Lager hatten, aber nach entsprechender Umschmelzung des Textes bald von der SA. übernommen und gesungen wurden. Das Lied:

„Brüder, zur Sonne, zur Freiheit! Brüder zum Lichte empor!
Hell aus dem dunklen Vergangnen leuchtet die Zukunft hervor",

hat sich ohne jegliche textliche Veränderung in der SA. eingebürgert. Die Melodie entstammt dem „Russischen Rotgardistenmarsch", der Text einem „Hymnus aus dem Russischen". Während die Originalmelodie getragenes Zeitmaß vorschreibt, singt die SA. ihren Text im flotten Marschrhythmus. Seit 1927 sind zwei weitere Liedertexte nach der gleichen Melodie bekannt, ohne daß man über die Autoren etwas Näheres erfahren hätte:

„Brüder, in Zechen und Gruben, Brüder, ihr hinter dem Pflug,
Aus den Fabriken und Stuben, folgt unsers Banners Zug!"

Ferner das folgende Lied:

„Brüder, formiert die Kolonnen! Höret der Tausende Schrei:
Deutschland, mein Deutschland, wir kommen! Deutschland wir stürmen dich frei!"

Erwähnenswert ist der Werdegang des folgenden Liedes (2b, IIb):

„Wann wir schreiten Seit' an Seit' und die alten Lieder singen,
Und die Wälder widerklingen, fühlen wir, es muß gelingen:
Mit uns zieht die neue Zeit!"

Die sechs Strophen dieses Liedes schrieb Hermann Claudius, Hamburg, im Jahre 1913 für die „Roten Falken", eine Wandergruppe der bündischen Jugend. Erst fünf Jahre später wurde es von Martin Englert, Hamburg, vertont und erlebte bald darauf durch



Eine der jüngsten Aufnahmen des Meisters, der am 11. Juni 75 Jahre alt wird

(Links Generalintendant Dr. Heinz Tietjen, Mitte Germaine Lubin, die kürzlich als Ariadne in der Berliner Staatsoper einen großen Erfolg errang, rechts Richard Strauß)



Richard Strauß als Sechzehnjähriger

die wandernden Jugendgruppen eine beispiellose Verbreitung durch ganz Deutschland. Auch in der SA. vermochte das Lied Fuß zu fassen, konnte sich aber nie recht durchsetzen, obwohl es sogar am Nationalfeiertag 1933 für die Großkundgebung auf dem Tempelhofer Feld in Berlin als Gemeinschaftsgesang auf das Programm gesetzt wurde. Etwas mehr Glück hatte ein nationalsozialistischer Text unbekannter Herkunft, der nach derselben Melodie zu singen ist (3,IIb):

„Nicht Gerede, nicht Geschrei, nicht der Rausch von dem Gelingen,
Nicht der Mädchen Spiel und Singen können Brot und Freiheit bringen.
Nur die Tat, die Tat macht frei!"

Auch dieser Text vermochte das Lied, das schon wie ausgestorben schien, nicht zu neuer Blüte zu erwecken.

Das Kampflied der SA.: „Wir sind die Sturmkolonnen" (3,IIb) ist hervorgegangen aus dem kommunistischen Lied „Wir sind die erste Reihe" von Oskar Kanehl. Durch einen aufreizenden Marschrhythmus zeichnet sich das Revolutionslied der SA. aus, das mit Vorliebe in den Großkundgebungen der Partei im Berliner Sportpalast von der SA.-Kapelle Fuhsel intoniert und von den Massen begeistert mitgesungen wurde:

„Herbei zum Kampf, ihr Knechte der Maschinen,
Nun Front gemacht der Sklavenkolonie!
Hört ihr denn nicht die Stimme des Gewissens,
Den Sturm, der es euch in die Ohren schrie?"

Der Text hat sich aus dem „Lied der roten Luftflotte" entwickelt, dessen Kehrreim in die Worte endet:

„Drum höher und höher und höher, wir steigen trotz Haß und Hohn.
Ein jeder Propeller singt surrend: Wir schützen die Sowjetunion."

Die dritte und bedeutendste Gruppe umfaßt diejenigen Lieder, die in den eigenen Reihen der SA. entstanden sind. Es würde ein dickes Buch füllen, wollte man die zahllosen Liedertexte erwähnen, die überall im Reich, wo die SA. für den Sieg des Nationalsozialismus marschierte, über Nacht entstanden sind. Wenn es auch nicht allen Liedern gelungen ist, eine derartige Verbreitung zu erlangen, wie sie z. B. das Kampflied der SA.: „Durch Groß-Berlin marschieren wir" erreicht hat, so sind doch die meisten von ihnen vom Sturm ihres Verfassers gern gesungen worden. In der weitaus größten Zahl sind es Liedertexte, die für eine bekannte Soldatenmelodie oder für eine marschmäßige Volksweise eingerichtet wurden. Als die bekanntesten Lieder dieser Gattung sind außer den bereits genannten noch folgende anzuführen:

Das „Horst-Wessel-Lied" (entstanden aus mehreren Volksweisen)
„Die Rache wird kommen", Weise: „Wohlauf, Kameraden"
„Ein herrliches Vermächtnis ruht" von Herbert Busch, Weise: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ"
„Entrollt die Fahne blutgetränkt" von K. Hofmann, München, Weise: „Du kleiner Tambour, schlage ein"
„Es tönt auf grüner Heide", Weise: „Kameraden, laßt erschallen"
„Gab's darum eine Hermannschlacht" von Heidrich, Breslau, Weise: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ"
„Heil Hitler! ruft's in allen Gaun", Weise: „Wohlauf, die Luft"
„Laßt, Brüder, hoch das Banner wehn" von Lippert, Regensburg, Weise: „Ich schieß' den Hirsch"
„Rot wie Blut ist unsere Fahne" von H. Röbke, Bremen, Weise: „Vom Barette"
„Was unser Führer uns gebracht", Weise: „Schier dreißig Jahre"
„Wir sind des Hitler braune Sturmkolonnen" von Wilhelm Kube, Weise: „Ich bin ein Preuße"
„Wir tragen stolz das Hakenkreuz" von Franz Müller, Weise: „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein"

und viel andere mehr.

Wenn auch die vorstehende Art von Kampfliedern nach bekannten Singweisen den weitaus größten Teil der 3. Gruppe umfaßt, so bedeutet doch die andere Gattung von Liedern, die teils von den Dichtern selbst, teils von anderen Komponisten mit einer eigenen Melodie ausgezeichnet wurden, ein für die Bewegung nicht minder fruchtbares Feld. In allen Gauen Deutschlands erstanden der Bewegung Komponisten, die zu den kämpferischen Liedertexten der SA. unvergängliche Melodien schufen.
Das erste Sturmlied der NSDAP. „Deutschland erwache!" von Dietrich Eckart erfuhr im Jahre 1922 durch Hans Gansser, Stuttgart, eine den aufrüttelnden Worten des Dichters ebenbürtige Vertonung. Die helle Begeisterung über das Lied, das traditionsgemäß auf jedem Reichsparteitag zur Weihe der neuen Standarten erklingt, half der SA. über die nicht einfache Singbarkeit der Melodie spielend hinweg, und es verbreitete sich wie ein Sturmwind über das ganze Reich. Unlösbar verbunden mit dem Namen Hans Gansser sind auch die alten und ewig neuen Worte von Robert Prutz „Noch ist die Freiheit nicht verloren" (1844), zu welchen der Komponist 1925 eine von feierlichem Ernst und leidenschaftlichem Feuer getragene Melodie schrieb. Sie setzte sich in der Verbotszeit der Partei 1927 restlos durch. Außer diesen beiden Liedern kennen wir aus der Feder Hans Ganssers noch eine Reihe hervorragender Vertonungen von Liedertexten von Heinrich Anacker, Heinrich Gutberlet, Ottokar Kernstock, Erich Limpach u. a., die durch ihre volkstümliche Melodik bereits zum Bestandteil des modernen Volksliedguts geworden sind.
Berlin, die schwerste und an Blutopfern reichste Kampfstätte der Bewegung, steht auch hinsichtlich der Entstehung eigener Kampflieder an erster Stelle im Reich. Fast jeder Sturm hatte sein eigenes Kampflied mit eigener Melodie aufzuweisen. Horst Wessel schuf für seinen Sturm das Lied:

„Wir tragen an unserm braunen Kleid
Die Sturmnummer fünf am Kragen."

In der Verbotszeit sang der Sturm, als „Edelweißklub" getarnt, das Lied:

„So hell das Auge, so ehern die Stirn,
Wir tragen das Zeichen vom Gletscherfirn.
Wir treten an in Hitze und Eis,
Die Sturmabteilung vom Edelweiß
Im braunen Hitlerregiment."

Aus der Standarte 4, genannt Standarte „Jackig", gab folgendes Lied vom Sturm 77 Kunde:

„Es steht im hohen Norden ein stolzer Sturm auf Wacht,
Er ist dazu geboren, zu brechen der Feinde Macht.
Sturm siebenundsiebzig ist es, der die Wacht hält,
Wenn auch Mann für Mann für Deutschlands Zukunft fällt."

In dem Sturmlied des Sturmes 3 von H. Wilcke aus der gleichen Standarte wird des gefallenen SA.-Kameraden Hellmann gedacht:

„Friedrich Hellmann heißt die Mahnung,
Die auf unsrer Fahne steht."

Edgar Poelchau hat außer dem Faschistenmarsch noch mehrere Kampflieder geschrieben, die sich einzelne Stürme angeeignet haben, z. B. zwei Stürme im Bezirk Kreuzberg: Kampflied Sturm 84:

„Hitlerleute, Kameraden, Deutschland wird nicht untergehn!
Wir marschieren, Zukunft bahnend, wir sind Deutschlands Auferstehen."

Kampflied Sturm 24 (Hermann Thielsch):

„Wir kämpfen für Freiheit, für Arbeit und Brot,
Um die uns Verräter gebracht.
Das Erbe der Toten ist heilige Pflicht,
Wir stehen getreu auf der Wacht!"

Diese Sturmlieder sind überall dort entstanden, wo die Schwere des politischen Kampfes mit dem Kommunismus von der SA. höchste Einsatzbereitschaft forderte.

Ende 1931 schrieb Sturmbannführer Arno Pardun zur Aufmunterung und Begeisterung seiner Kameraden das Lied der Standarte 7: „Volk ans Gewehr" („Siehst du im Osten das Morgenrot"). Ein Polizeiverbot, bei der Uraufführung des Liedes im Berliner Sportpalast anläßlich einer nationalsozialistischen Großkundgebung von dem überwachenden Polizeioffizier ausgesprochen, hatte eine unerhörte Verbreitung des Kampfliedes zur Folge.

Von Florian Majewski, Berlin, stammt die volkstümliche Vertonung des Revolutionsliedes der SA., das Karl-Heinz Muschalla, Berlin, 1927 schrieb: „Heraus, verführte Volksgenossen, aus roter Front und Reaktion!" Dem gleichen Komponisten verdanken wir auch die Melodie zu Herbert Molenaars „Treuschwur" (1930): „Was immer auch sei, wir schwören dir Treu."

Unter den zahlreichen Vertonungen Heinz Höhnes, Berlin (1930), seien hervorgehoben: „Es ziehen die Standarten hinaus zum alten Tor", ferner: „Hört ihr die Trommel schlagen." Die beiden Lieder sind gleichzeitig Beispiele von dem überaus fruchtbaren Schaffen Heinrich Anackers, des meistvertonten Dichters der Bewegung. Der flüssige Rhythmus im Versmaß seiner Lieder ist allein schon Musik und drängt förmlich nach Vertonung.

Ein Komponist verdient Erwähnung, der die Liedertexte zu seinen gefälligen Weisen selbst geschrieben hat: Erich Rißmann, Berlin. Seine bekanntesten Lieder (1932) sind:

„Straße frei! SA. zieht auf!"
„Frisch wie kühles Morgengrauen."
„Die Hammer nicht ruhn" (Lied der deutschen Arbeit).

Von den folgenden Berliner Komponisten sei nur ihr bekanntestes Lied genannt:

Hans Bajer: „Heraus ihr Kampfgesellen" (1931), Text: H. Anacker.
Ernst Erich Buder: „Marschlied der Kameraden" (1933), Text: F. Baumann.
T. Knobel: „Sturmriemen runter!" (1932), Text: T. Knobel.
Hanswerner Paetel: „Nun laßt die Fahnen höher wehn" (1932), Text: Gleim.
Hans Sandhop: „Erdbraun ist unser Sturmgewand" (1931), Text: Anacker.
Heinrich Sattler: „Wir sind des Hitlers junges Heer" (1931), Text: Heinz Sattler.
Axel Schmiedeberg: „Wir tragen braune Hemden" (1931), Text: derselbe.
Carl Schulz-Tegel: „Lied der schwarzen Fahne" (1930).

Abschließend ist über das Kampflied in Berlin noch zu sagen, daß der Liederschatz der Berliner SA. durch die Darbietungen des von Sturmführer Pg. Herbert Molenaar im Jahre 1930 gegründeten NS.-Sprechchors des Gaues Groß-Berlin (geharnischte Sonette und Kampfgedichte von H. Molenaar) erheblich bereichert wurde.

So wie in Berlin, so gab es in allen deutschen Gauen Tonschöpfer, die mit ihren neuen

Weisen die Kampfbereitschaft und Angriffsfreudigkeit der SA. in hohem Maße beeinflußten. Es würde zu weit führen, ihre Namen und Werke hier einzeln aufzuzählen. Als die bekanntesten sind zu nennen:

Werner Altendorf, der schlesische Liedersänger. Er verfaßte die Liedertexte zu seinen volksverbundenen Weisen selbst:

> „Der Himmel grau und die Erde braun, da schritten die Männer zum Sturme.
> Und die Glocke klang, und die Glocke sang ihren letzten Gruß vom Turme."

Drei weitere Lieder beginnen wie folgt:

> „Rollt nun die blutig-roten Fahnen auf, Kameraden",
> „Noch leis durch Schlesiens Wälder",
> „Wir ziehn auf stillen Wegen, die Fahne eingerollt."

Im Westen des Reiches taten sich hervor:

Ernst Volker, Duisburg:

„Vater, in deiner allmächtigen Hand" (1930), Thüringer Schulgebet, Text von einem ev. Geistlichen;
„Wir sind die braune Hitlerschar"
„Wir Kämpfer im erdbraunen Ehrenkleid" } Text von Herbert Molenaar (1931);
„Nach Nordland woll'n wir fahren";
„Nächtaus auf silbernen Rossen";
„Wir sind durch Tod und Verderben gegangen" (Lied der alten Garde), Text von H. P. Antes.

Ernst Dahlke, Dortmund:

„Wir wollen ein starkes einiges Reich" (1933);
„Es rauscht durch deutsche Wälder", Text von P. Bekkingrodt.

Josef Wagner, Bochum, Gauleiter von Westfalen:

„Hab acht, du Welt, ein neuer Geist", Sturmlied der westfäl. SA. (1930), Text von Josef Wagner.

Aus des Reiches Mitte haben sich verdient gemacht:

Arno Kühn, Weimar:

„Dort, wo die toten Hitlersoldaten" (Frühling über Gräbern") (1930), Text von Heinrich Anacker;
„Du bist die schönste aller, die uns wehten" („Die Fahne"), Text von Baldur von Schirach;
„Kamerad Wessel, wir trauern um dich", Text von Hanns Flut;
außerdem mehrere Thüringer Schulgebete und Kampflieder.

Richard Köhler, Braunschweig:

„Flattert, ihr Fahnen (1930), Text von J. John;
„Auf, frisch auf, ihr deutschen Brüder", Tex von J. John.

Liebetraut, Leipzig:

„Braun sind die Hemden" („Hitlers Getreue"), Text von Bruno Fricke (1930).

Bruno C. Schestak, Plauen:

„Deutschland, erwache!", Text von B. C. Schestak (1925).

Damit wollen wir die Rückschau auf die geschichtliche Entwicklung des Kampfliedes der Bewegung im Verlauf der drei Ströme beschließen. Gewaltig war die Fülle der Lieder, die sich in übersichtlicher Ordnung aneinanderreihten. Immerhin stellen dieselben nur die bekanntesten Lieder dar, ein Bruchteil derer, die nur in Manuskriptform vorliegen, oder solcher, die zwar in einzelnen SA.-Liederbüchern zum Abdruck gelangten, sich aber nie voll durchsetzen konnten. Außer den drei behandelten Liedgattungen gibt es auch noch andere Lieder, deren Pflege die SA. als eine für die Erhaltung des Volkstums

besonders wichtige Aufgabe betrachtete: das Volkslied, insonderheit das Landsknechtlied und das Heimatlied. Es würde den Rahmen dieser Abhandlung weit überschreiten, hierauf näher einzugehen. Doch genügt es darauf hinzuweisen, daß die SA. alte Heimatlieder wieder wachgerufen und neue im Volk bodenständig gemacht hat:

Das Schlesierlied („Kehr' ich einst in meine Heimat wieder")
Hessenweckruf („Hessenvolk, du Stamm der Katten")
Westfalenlied („Ihr mögt den Rhein")
Masurenlied („Wild flutet der See")
Tirolerland („Das Schönste auf der Welt")
Niedersachsenlied („Von der Weser bis zur Elbe") von H. Grote
Saarlied („Deutsch ist die Saar"), Text von Hanns Maria Lux
Märkische Heide, von Gustav Büchsenschütz
Deutschböhmerland („Kennt ihr das Land der Tyrannei, es ist die Tschecho-Slowakei").

Das Gedenken der gefallenen SA.-Kameraden war für die SA. immer oberstes Gebot. In den Stürmen, die den Namen eines Toten auf ihre Fahnen und Standarten geheftet haben, lebt die Erinnerung an die gefallenen Kameraden in manchen Liedern fort. So sang die Berliner SA. im Gedenken an ihren unvergeßlichen Sturmführer Horst Wessel:

„Von all unsern Kameraden war keiner so lieb und so gut
Als unser Sturmführer Wessel, ein lustiges Hakenkreuzlerblut."

Dem Andenken Albert Leo Schlageters waren mehrere Heldengesänge gewidmet, z. B.:

„Treu bis zur letzten Stunde, treu deutschem Pflichtgebot,
Mit festverschlossnem Munde traf dich die Todeswunde —
fielst du für deutsche Not!"
(Zu singen nach der Weise: „Ich hatt' einen Kameraden.")
„Zu Düsseldorf im Steinbruch" (Weise: „Zu Straßburg auf der Schanz").
„Bei dumpfem Trommelwirbel zu Benrath an dem Rhein"
(Weise: „Zu Mantua in Banden").

Immer wenn von der SA. und ihrem Heldentum die Rede ist, wird man auch von ihren Kampf- und Freiheitsliedern sprechen müssen. Sie sind mit der SA. für ewige Zeiten unlösbar verknüpft. Nach der Machtübernahme hat sich die Art ihres Kampfes geändert. Auch ihre Lieder sind andere geworden. Die Kampflieder wurden abgelöst durch Feierlieder. Mögen letztere allen Stürmen des Reiches noch so sehr systematisch beigebracht werden, so werden doch die alten ruhmvollen Kampflieder, mit denen die SA. siegreich durch das Brandenburger Tor zog, noch Jahrhunderte überdauern!

Normaloper in Neustadt

Ist der Regisseur im musikalischen Theater so wichtig?

Von Günter Schab, Magdeburg

Neustadt, moderne aufstrebende Industriestadt mit 250 000 Einwohnern, besitzt ein Stadttheater, eine Stadthalle, zwei Konzertsäle, einige Chorvereinigungen und ein unter Privatdirektion geführtes Operettentheater. Im Stadttheater wird Oper, Operette und Schauspiel gegeben. Seit es gelungen ist, die Bühne von „Wiedemanns Gesellschaftshaus" leidlich auszubauen, wird dieser früher nur sonntags als Filialbetrieb zu Schwankabenden mitbenutzte, etwa 700 Personen fassende Saal häufiger von der Städtischen Intendanz gemietet, und es gibt drüben neuerdings sogar auch kleine Spielopern und Singspiele, hauptsächlich in geschlossenen Vorstellungen für Organisationen.

Der Zuschuß, den die Ratsherren freudig bewilligt haben, sobald es sich als nötig erwies, das zweite Haus, wenn auch vorerst mehr oder minder behelfsmäßig, hinzuzunehmen, fiel vor zwei bis drei Jahren, gemessen am Gesamtetat, gar nicht so sehr ins Gewicht. Denn die Deckung der Kosten aus dem Kartenverkauf — ein wesentlicher Posten in der Kalkulation — hat sich zeitweilig so günstig entwickelt, daß dadurch die Mehrausgaben ungefähr „wieder hereinkamen".

Die beiden Zeitungen am Platze formulierten unlängst ihre Quittung über den kulturellen Gewinn ziemlich übereinstimmend etwa so: Wenn eine Stadt für ihre Bühnen eine hohe sechsstellige Ziffer in den Haushalt setze, dann sei es besser, möglichst viele Besucher aus allen Schichten kämen in den Genuß der vom Ensemble vermittelten Werte; und es sei schön, daß nunmehr an bestimmten Abenden nicht nur 900 Personen ins Stadttheater gehen könnten, sondern zusätzlich 700 „zu Wiedemanns".

Wohlgemerkt, die Presse sagte soeben „gehen könnten". Vor zwei Jahren hatte sie geschrieben „gingen". Damals g i n g e n nämlich an den fraglichen Abenden 900 plus 700 = 1600. Heute k ö n n t e n sie auch, aber es g e h e n, wie der Jahresabschluß zeigt, durchschnittlich nur etwa 600 plus 450 = 1050. Ein der Intendanz unerklärliches Ergebnis, welches die Frage aufgeworfen hat, ob man Wiedemanns Gesellschaftshaus nicht wieder zugunsten des Stadttheaters häufiger unbenutzt lassen solle, damit lieber sämtliche Plätze im großen Haus besser gefüllt würden.

Inzwischen aber macht der Privatdirektor mit seiner (qualitativ weit unter den Leistungen der Städtischen Bühnen liegenden) Operette nach wie vor gute bis beste Kassen. Also kann von Theatermüdigkeit der Neustädter schlechthin wohl doch nicht geredet werden, obwohl selbstverständlich dieses Argument mit in die lebhaften Debatten eingebracht wurde, welche sich bei der Erhöhung des städtischen Zuschusses alsbald entwickelten.

Alle Beteiligten unter den Kommunalpolitikern, vor allem der Theaterdezernent, bemühten und bemühen sich, das Problem zu lösen. Denn es steht objektiv fest, daß in Neustadt anständig gearbeitet wird. Das Personal ist während der letzten Jahre nur im üblichen Umfange ergänzt worden. Die Neuverpflichteten halten ungefähr das Niveau ihrer Vorgänger. Natürlich gibt es, wie überall, auch einmal ein glattes Fehlengagement. Aber das ist, falls man die betreffende Kraft dann nicht zu betont herausstellt, nachdem man den Irrtum erkannt hat, bereits nach Jahresfrist zu reparieren. Im übrigen ist das Orchester als Instrument ausgezeichnet.

Es müssen also andere Gründe vorliegen, welche die durch Besucherziffern belegbare Kursschwankung in der Einschätzung des Institutes verursacht haben. Es handelt sich dabei um Dinge, die rechnerisch nur in ihren Rückschlägen auf den Kassenrapport festzustellen sind, künstlerisch jedoch bei der, wie gesagt, nicht gerade unerfreulichen Gesamtsituation nur durch eine verhältnismäßig umständliche Beweisführung, möglichst mit Beispielen, zu erfassen wären.

Diesen Beweis möchten wir hier führen, gleichsam als unparteiische Sachverständige, und zwar nicht nur für Neustadt, sondern damit zugleich für andere Plätze, an denen vorübergehend ähnliche Schwierigkeiten auftauchen sollten, welche nicht allein auf der Ebene der Kommunalpolitik und nicht einmal auf der Ebene der reinen, das heißt der theoretischen Kulturpolitik entschieden (und behoben!) werden können.

Bleiben wir, um nicht auszuufern, bei der Oper, ihrem Spielplan, ihren Mitgliedern und Leitern (obwohl für das Schauspiel vielfach das gleiche zu sagen wäre), und schauen wir zunächst zwei bis drei Jahre in der Neustädter Kunstchronik zurück. Damals also mußte Wiedemann hinzugenommen werden, auf den man heute wieder verzichten will. Woran begeisterte sich das (heute leider viel gleichgültigere) Publikum d a m a l s so sehr, daß es Schlange stand, um ja noch Karten für die Meistersinger, den Rigoletto, die Carmen und für die Verkaufte Braut zu bekommen?

Haben wir die gleichen Werke inzwischen nicht wieder im Spielplan, sogar mit zum Teil den gleichen Sängern? Gewiß, die einzelnen Partien sind, wenn nicht mit den vertrauten, so doch mit ungefähr gleichwertigen Kräften besetzt; und der eine Dirigent, der heute noch im Hause ist, stand auch bei der vorletzten Einstudierung der Carmen am Pult; und der verdiente, seit zwanzig Jahren seinen Platz ausfüllende Regisseur Leiser hat jetzt sogar den Smetana vom damaligen Inszenator übernommen unter Beibehaltung von dessen Ideen...

Halt! Hier stocken wir schon und beginnen dem bedächtigen, also die Bühne seiner Heimatstadt verteidigenden Herrn heftig zu widersprechen. Denn unserer Meinung nach war es nicht nötig, nach so kurzer Zeit bereits wieder die selben Werke zu zeigen, von den Meistersingern vielleicht abgesehen. Aber auch die hätten, statt daß man sich auf den bewährten Erfolg verließ, ganz anders vorbereitet sein müssen.

Und dann geschieht das mit uns, was der Kunstfreund mitunter erfährt, wenn er in der Erinnerung an in sich vollkommene Erlebnisse plötzlich vor lauter Glück ganze Ketten von Einzelheiten

des weit zurückliegenden Abends wieder gegenwärtig hat... Wie diese Lehrbuben durch die Gasse tollten in überströmender Kindlichkeit... Wie dieser Sachs „Lieb' Evchen" sagte in einer Schwebung zwischen väterlichen und männlich-aktiven Gefühlen... Wie zügig organisiert, skandiert und dabei doch so prachtvoll natürlich entwickelt die Keilerei in der Johannisnacht gewesen war... Und welch Volksfest die Wiese vor Nürnberg sah, schon vom Aufmarsch der Zünfte an, bis sich beim Wach-auf-Chor die Massen in einer inneren Ergriffenheit bewegten, bei der von Regie nichts mehr zu merken war! — So sehr hatte der Spielleiter Dr. Neumann seinen Willen und seine Begeisterung auf das große Ensemble, einschließlich der zur Verstärkung herangezogenen Liebhaberchöre, übertragen, daß die Vorstellung zuletzt schon fast etwas Kultisches bekam. Am liebsten hätten wir uns in die Schar derer eingereiht, die dem Schuhmachermeister und Künstler zujubelte. So sehr können in glücklichen Fällen die Grenzen zwischen Theater und Wirklichkeit verwischt werden!

Gewiß, auch diesmal sahen die Meistersinger ein volles Haus, das bestbesetzte der Spielzeit sogar. Wieder holte der Generalmusikdirektor mit dem Städtischen Orchester viel aus diesem Wunderwerk von Partitur heraus. Auch das Geschehen auf der Bühne blieb nicht ohne Eindruck. Wie könnte es bei der festlichen Oper auch anders sein. Und doch waren Gradunterschiede vorhanden, die nicht nur uns erfahrene Hörer bedenklich stimmten. Denn seit die große Nachbarbühne den Dr. Neumann weggeholt hat, führte nunmehr Dr. Leiser Regie, ein trotz seiner vierzig bereits „alter Theaterhase", bei dem „nichts daneben geht"; ein Mann, der sich sogar noch etwas darauf zugut tut, den Begriff „schöpferische Regie", auch theoretisch, für seine Person abzulehnen. Wieder tanzten die Lehrbuben, die inzwischen zwei Jahre älter geworden sind, in der gleichen schönen Dekoration; nur schielten sie zwischendurch dauernd auf den Generalmusikdirektor (der solche „Disziplin" bei Dr. Neumann nie erreicht hatte), und so gab es hier bereits nicht jene naive Freude... Auch der Sachs, der bewährte Heldenbariton, war gleichsam distanzierter. Er hatte die Stimme beisammen und vor allem seine schönen Töne, nicht jedoch das, was ihm Dr. Neumann einst an psychologischen kleinen Bewegungen gesagt hatte, die so wichtig sind. Wie sollte er auch, da er als Schauspieler etliche Hilfe braucht und Dr. Leiser sie ihm nicht gab... Am muntersten wurde diesmal noch die Prügelszene, weil die vom Dirigentenpult aus tadellos durchexerziert war. Aber auch hier schon und erst recht auf der Festwiese kam es eben nur zu der normalen Wirkung, d. h. „es war alles da", nur nicht das Besondere. Es fehlte jenes unwägbare Etwas, das Dr. Leiser selbst nicht kennt und von dem Dr. Neumann nach der Vorstellung zu seinen versammelten Mannen einmal, strahlend über das Ergebnis, gesagt hatte: „Ich glaube, jetzt sind wir alle eben ein Stückchen in den Himmel geflogen." Immerhin war mit den letzten Meistersingern, alles in allem, noch einiger Staat zu machen. Brenzliger wurde es bei Dr. Leisers Tannhäuser-Inszenierung. Erstens weil der Generalmusikdirektor die musikalische Leitung einem Kollegen abgetreten hatte, der insofern wichtig für das Institut ist, weil auch bei ihm immer „alles da" ist (nur nicht das Besondere). Zweitens, weil Dr. Leiser unter diesen Umständen noch weniger als sonst durch musikalisches Auffassungsbeispiel gehemmt, mit dem Bühnenbildner zusammen auch noch experimentierte; was sonst durchaus nicht seine Art ist. So sah man, um nur ein paar Proben zu nennen, einen Venusberg, der „entkitscht" wirken sollte, es aber dabei in seiner Höhlenhaftigkeit geradezu unverständlich erscheinen ließ, wie Tannhäuser es dort so lange ausgehalten hatte; zumal auch noch das Ballett mehr rhythmische Gymnastik als Liebeszauber vorführte. Man sah ferner beim Einzug der Gäste in die Wartburg auf einem Haufen sämtliche Klischeeverbeugungen beisammen, welche die Chormitglieder, als hohe und höchste Herrschaften verkleidet, je ausgeübt haben. Man sah einen ordentlich singenden Pilgerchor, dessen einzelne Mitglieder sämtlich die artistische Fähigkeit besaßen, ihre Köpfe vom Betreten bis zum Verlassen der Bühne dem Kapellmeister zuzuwenden, was beim endgültigen Abgang nur mit einer Drehung der Häupter von etwa 180 Grad möglich war. Dafür gab es dann im herbstlichen Finale einen Wartburgwald ohne Wartburg. Vor dem Kriege pflegten über diesem Bilde die Bühnenarbeiter welke Blätter aus dem Schnürboden in die Szenerie zu streuen. Das war sehr naturalistisch. In dieser Zeit hätte sich Dr. Leiser sicher am wohlsten gefühlt, seiner ganzen Art nach. Jetzt „revolutionierte" er den letzten Aufzug, indem er zum Bühnenbildner sagte, er wolle es ganz anders haben diesmal; die Burg hätten die Leute anfangs genau genug von weitem gesehen; jetzt befinde man sich eben an einer anderen Stelle des Wartburgwaldes. Dafür traten dann die heimkehrenden Pilger wieder wie ein Gesangverein auf und kompensierten auf diese Art den „kühnen Vorstoß ins Neuland der Dekoration", wie im Programmheft die Ausstattung genannt worden war. — Aus dieser Vorstellung blieben übrigens die Leute bald weg, obwohl Neustadt eine Wagner-Stadt ist.

Im Fidelio, der bald folgte, merkten es nicht alle Besucher, wohl aber die wirklichen und treuen Opernfreunde, mit denen ein Theater immerhin zu rechnen hat, daß hier in der Absicht, etwas „fundamental Neues" zu machen, gekrampft wurde. Das äußerte sich bereits in der szenischen Aufmachung, die auf ausdrückliche Anweisung der Regie angefertigten Dekorationen sollten nämlich zeigen, was die Drehbühne hergab. Das düstere Bollwerk von Staatsgefängnis gab es also als mächtigen Block, der nach Bedarf Karussell fuhr. Allein vom Haupttor wurden so drei Ansichten gezeigt, deren erste bereits die Symbolik überspitzte, ohne dabei auf praktische und natürliche Gegebenheiten Rücksicht zu nehmen. Das Beamtenhaus stand links vorn. Also mußte der Schließer jedesmal über den Hof gehen, wenn draußen jemand klopfte. Außerdem beschien die Sonne, die wir in diesem Falle als ein Naturwunder bezeichnen müssen, obwohl sie einwandfrei von oben links einfiel, nur Roccos Dach, während die Steinquadern und Schießscharten im Hintergrund aber auch gar nichts von dem goldenen Reichtum abbekamen. Natürlich sollte, wir verstanden das schon, auf diese Weise sinnfällig gemacht werden, wie dunkel das Los der Gefangenen ist. Niemand hatte indessen den Inszenatoren gesagt, daß gerade diese Oper am besten so gegeben werden muß, wie sie von Beethoven und seinem Librettisten erdacht worden ist. Und darüber hinaus ist gerade an diesem Beispiel abzulesen, daß selbst bei einem erhöhten Operngeschehen doch nicht auf die jedem Besucher bekannten Gesetze der Naturgeschichte verzichtet werden darf. Es schadet zumindest nicht, wenn eine sonst ordentlich durchgeführte Verlebendigung eines Kunstwerks auch im Detail genau bleibt.

Trägt man alles zusammen, was in Neustadt bei Versuchen an ungeeigneten Objekten oder bei der Entwicklung allzu gedankenlosen, „normalen" Opernbetriebes geleistet oder unterlassen wird, dann klingt das natürlich trüber, als sich das Gesamtbild vielleicht dem weniger Wissenden präsentiert. Doch diesen Effekt bemühen wir uns mit Fleiß zu erzielen, denn nur die richtige Diagnose, auf die es uns ankommt, vermag den Verantwortlichen Fingerzeige zu geben für die Therapie. Denn Abonnentenrückgang in einer Zeit, da der Staat die öffentlichen Kunstinstitute unterstützt wie nie zuvor, bedeutet in jedem Falle eine Krankheit, die mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln von Grund auf geheilt werden muß.

Es ist entschuldbar, wenn Intendant und Generalmusikdirektor trotz bestem Willen auch einmal diese Mittel nicht anzuwenden vermögen, weil sie, mehr in ihrer Arbeit und im Milieu befangen, die Krankheitskeime nicht so genau erkennen wie der in diesem Falle nüchternere Betrachter, der nicht immer Kunstbetrachter zu sein braucht, sondern auch schon als Opernenthusiast mit langer Erfahrung manchmal viel leichter mit dem Finger auf die Wunde zu zeigen weiß. Anderseits sollen gerade die Schichten, die es erst für die Oper zu gewinnen oder näher an die ganze Gattung heranzuführen gilt und die oft mit gesundem Instinkt gleich zu Anfang Unmöglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten entdecken, nicht von vornherein abgestoßen werden durch vermeidbare Nachlässigkeiten bei der Reproduktion und durch Experimentalfehler. Man unterschätze Volkes Stimme nicht, die hier wirklich oft nachtwandlerisch sicher urteilt. Die Opernleute müßten einmal hören, was sich einfache Gemüter, stolz auf ihre richtigen Beobachtungen, während der Pause lächelnd zuflüstern. Jedenfalls würden sie es sich dann von der Regie her mit der Erzeugung von „Illusionen" wie mit ihren falschen „Revolutionen" oft weniger leicht machen.

Um auf das Thema „Experimente" zurückzukommen — wir mögen nur die von Dr. Leiser nicht, weil es ihm an der nötigen Phantasie gebricht und er „das andere" nur mitmacht, weil er glaubt, es gehöre dazu. Sonst soll uns jeder Versuch willkommen sein, weil wirklich Neues beim Theater zum Sauerteig gehört. So hat beispielsweise unser Dr. Neumann sich sogar einmal das geleistet, was seine Kollegen aus dem Bühnenvorstand als „tolle Zicken" bezeichneten und was dann in letzter Sekunde abgebremst wurde.

Es war in einer Generalprobe von Cavalleria rusticana. Der Generalmusikdirektor dirigierte selbst, um das Repertoirestück, auf dem in Neustadt der Staub von zehn bis fünfzehn Jahren lag, musikalisch blitzblank zu putzen. Auf der Bühne war ein Stück Sizilien aufgebaut, das Neumann mit südlicher Verve so großartig bevölkerte, daß man in den italienischen Volksmengen die Neustädter Chorherren und Chordamen überhaupt nicht mehr erkennen konnte, so feurig gaben sie sich. Alles klappte großartig. Die Szene leerte sich. Der General und das Orchester knieten sich in das Intermezzo hinein, zumindest wie die Kapelle des Teatro san Carlo in Neapel. Da oben jetzt nichts los war, hatte der General nur Augen für die Instrumentalisten. Plötzlich schrie er auf, klopfte ab, brüllte erst und lachte dann unbändig: „Aber Doktor, um Gottes willen, was für eine Spielastik machen Sie da auf!" Wir im Parkett hatten das kommen sehen. Denn während des bekannten, dramaturgisch allein durch sich so wichtigen musikalischen Zwischenspieles, das die an den Nerven reißende Spannung echt theatralisch steigert, in-

dem es sie durch seine Ruhe scheinbar dämpft, damit nachher das Unheil um so wilder losbreche — während dieser raffiniert vom Komponisten eingelegten retardierenden Spielpause also ließ Dr. Neumann einen Choristen, der überhaupt nicht im Textbuch steht, Geschirr abräumen, Tische putzen und alle möglichen anderen ablenkenden Dinge treiben. Da der Chorist sonst obendrein auch noch in komischen Opern Witzblattepisoden mit ausgesprochenem Komikertalent hinzulegen pflegte, drehte er bei seiner neuen Beschäftigung zusätzlich ein bißchen ulkig auf. Er hätte sicher am Premierenabend für sein Solo einen bombigen Lacherfolg bekommen. Nur wurde er zu seiner eigenen Erschütterung wie von einem Orkan aus dem Tableau geblasen.

Da war der Dr. Neumann, der sich schon etwas bei seiner Anweisung gedacht hatte, einmal als Regisseur „regelrecht aus den Pantinen gekippt", wie der General und mit ihm der Intendant feststellten. Sei's drum! Wer so viel kann wie Neumann, darf auch einmal einen Schuß abfeuern, der neben der Scheibe landet. Es gehört sogar dazu, daß solche Menschen mitunter kräftig irren. Nur so kommen die überragenden Leistungen zustande. Jedenfalls war die Cavalleria nach der Amputation eine großartige Oper, an deren Wiedergabe wir um so lieber denken, als wir die spätere Fassung unter Dr. Leiser nunmehr auch kennengelernt haben: Volk aus Neustadt, als Italiener verkleidet, munter, munter, gewiß. Die kleine schwarze Chorsopranistin, die seit mehr als zwanzig Jahren von rechts hinten durch die Kulisse gerannt kommt und mit genau einstudiertem Tonfall schreit: „Turridu ward erschlagen", machte auf den Millimeter genau ihren Weg. Und so war der ganze Einakter. Alles vorhanden. Normaloper in Neustadt. (Dr. Neumann hatte die wirklich tüchtige Kraft durch eine junge, begabte Schauspielelevin ersetzt, was damals wegen seines Verstoßes gegen „wohlerworbene Rechte" viel böses Blut gegeben hatte, aber die Gesamtwirkung eben doch so weit gesteigert hatte, daß es einem bei dem nun etwas anders klingenden Schrei heiß und kalt den Rücken herunterlief.)

Die Beispiele zum Vergleich der Leistungen der beiden in Frage stehenden Jahre Dr. Neumanns und Dr. Leisers ließen sich verdutzendfachen. Wir erinnern hier kurz an die alte Carmen, einen schicksalhaften Tanz auf dem Vulkan der Leidenschaft, und die neue, eine brav beschwingte vieraktige Oper ohne Raserei. Oder an die Aida I, deren Triumphzug ein für Neustädter Verhältnisse einzigartiges dramaturgisches Krescendo war; während Aida II, unter Einbeziehung des zoologischen Gartens der Stadt, höchst dekoratives Gepräge nach berühmten Mustern erhielt, ohne von der Notwendigkeit üppigster Verwendung all dieser Fauna zu überzeugen, welche doch nicht den gemächlichen Lauf des Aufmarsches übertönte. Oder an den entzückenden Smetana Dr. Neumanns, der die Verkaufte Braut wortwörtlich über die Drehscheibe trippeln ließ; wohingegen der Kollege Dr. Leiser zwar die Aufmachung und das Karussell übernahm, aber nicht den zwingenden Spielrhythmus, welcher allein den idealen Zusammenklang von Szene und Partitur deutlich werden läßt.

Zum Schluß unserer Reihe von Beispielen und Gegenbeispielen die Darstellung von ein paar Pannen, vor denen keine Regie sicher ist, weder die Neumannsche noch die Leisersche. Auch aus ihnen ist, wenigstens am Rande, abzulesen, worauf wir hinaus wollen.

Walküre unter Leisers Regie. Im ersten Akt stolperte Siegmund, im zweiten Akt ließ er Walhall und Wotan fünf Minuten zu früh grüßen, worauf der Kapellmeister entsetzt abwinkte. Nach Hundings Tode wollte Wotans Fahrstuhlführer vorzeitig nach Hause gehen und leierte den Gott zu früh in die Versenkung. Erst auf den energischen, im ganzen Hause vernehmbaren Ruf: „Noch nicht, ihr dusligen Hunde", beförderte er den Gestrengen wieder an die Oberfläche, damit dieser sein Sprüchlein zu Ende singen könne. Es fehlte bloß noch, daß die acht Walküren des dritten Aktes nacheinander vom Felsen fielen. Denn sie liefen, etwas hysterisch, auf kleinen Felsenbrettern immer hin und her. Glücklicherweise geschah ihnen nichts. Dafür rissen allerdings der Harfenistin mehrfach mit lautem Krach die Saiten, und die Feuerwerker des Feuerzaubers brannten ihr rotes Licht zu früh an. Dadurch kam wieder der Kapellmeister aus dem Konzept, und es gab im glimmenden und glitzernden und flackernden Finale etliche Ungereimtheiten, so daß das Ganze gerade eben am kapitalen Umschmiß vorüberglitt. In der Kritik stand damals: „Aber sonst war es eine sehr ordentliche Aufführung." Neustadt hatte da eine Anhäufung von Komik, die in ihrer Fülle und Präzision beinahe schon wieder versöhnlich wirkte, wenn auch der Abend ziemlich futsch war. — Auch Dr. Neumann war gegen die Tücken des Objekts nicht immer gefeit gewesen. In den Meistersingern wartete am Schluß des zweiten Aktes der Kapellmeister mit dem Orchester vergeblich auf den falschen Tuteton des Nachtwächters, jenes Ges, das in der enharmonischen Verwechslung zum Geigen-Fis werden soll. Es kam nicht, da der andere Nachtwächter bereits nach Hause gegangen war, statt aus der Kulisse heraus seinen Stichton zu blasen. Peinliche Sekunden. Der Betrieb stockte. Dr. Neumann in seiner Loge spitzte den Mund,

setzte zur Hornimitation an, und als ob sich seine Regiehilfskraft auch den Bläsern im Orchester mitgeteilt hätte, gab der Orchesterhornist geistesgegenwärtig sofort aus seinem Instrument das Fundament, auf dem die verklingende Musik der Johannisnacht aufgebaut ist.

Jetzt kommen bestimmt Einwände: „Lieber Mann, der letzte Vergleich hinkt aber beträchtlich. Denn für die verrutschte Walküre kann Dr. Leiser ebensowenig wie Dr. Neumann für seine soeben noch geretteten Meistersinger!"

Antwort: Mag sein, dann möge der Skeptiker eben die letzten drei Absätze nur als relativ unverbindliche Arabesken zum Thema betrachten. Über eins wäre aber auch hier zu diskutieren, ob nämlich bei Neumanns leidenschaftlicher Besessenheit von seiner Aufgabe überhaupt die Disziplinlosigkeit des Wotan und manches andere möglich gewesen wäre, die bei Leiser sich vernehmlich äußerte. Und ferner: ob Neumanns elementare Regie überhaupt durch Pannen so erheblich hätte gestört werden können, wie es mit Leisers Arbeit nicht nur dies eine Mal geschah; während wir von Neumann wirklich nur den einen „Nachtwächter" kennenlernten.

Es geht ja auch gar nicht um diese beiden Regisseure. Es geht uns darum, an Geschehnissen aus der Praxis aufzuzeigen, wie es kommen kann, daß am gleichen Theater unter sonst gleichen Voraussetzungen (personeller, dirigentischer, stimmlicher, dekorativer, gesamtkünstlerischer Art, einschließlich der Mitverantwortung der Intendanz) erst sehr gute und dann ein paar Jahre später nur normale Oper gespielt wird.

Ist die Regie im musikalischen Theater so wichtig? Ja und dreimal ja.

Regie kann es fertigbringen, musikalische Schwächen durch den Bühnengriff hinein ins volle Menschenleben zu überbrücken, ja, sie vergessen zu machen. Weil es gelang, das Drama auf die jedem Zuschauer und jedem Zuhörer geläufigen, einfachsten Grundformeln zurückzuführen. Was bedeutet demgegenüber eine indisponierte Sopranistin oder ein nicht ganz zulänglicher Tenor, da doch Neustadt, wie andere Plätze, nicht die Mittel der Berliner Staatsoper sein eigen nennen kann? Einen relativ kleinen menschlichen Schönheitsfehler, für den das pralle szenische Leben, das der Spielleiter fanatisch nach- und neugestaltete, überreichlich entschädigt.

Regie kann aber auch die besten musikalischen Anlagen in der Reproduktion eines Opernwerkes so weit nivellieren, daß selbst beim Einsatz vorzüglicher Stimmen und eines mit seinem ausgezeichneten Orchester überlegen schaltenden Dirigenten am Ende nichts anderes herauskommt als Normaloper.

Normaloper — das ist Repertoiretrott mit zwei bis drei Stellproben („Sie kommen von links und gehen langsam nach rechts vorn; Sie heben bei Cis die rechte Hand!"). Normaloper — das ist billiges und bequemes Vertrauen auf die „totsicheren Sachen", weil die „immer schon gezogen" haben. Normaloper — das ist schließlich die gleichsam geschäftsmäßige Experimentierspielerei gerade bei den paar Werken, zu denen solches Vorgehen nicht paßt („Wir müssen das, da es die Kunstbetrachtung verlangt, mal anderes zu machen!). — Und dann sucht sich der „Versucher" gerade Wagner und Beethoven aus, denen nur buchstabengetreue Erfüllung geziemt.

Festliche Oper dagegen — das ist straffe künstlerische Zucht und Selbstzucht, echte Leidenschaft zum Metier, Wille zur Vertiefung der Gattung, nie rastende Kontrolle des Bestandes der eigenen Leistung und der des Ensembles wie des Apparates, Kraft, jedes Werk mit jeder Inszenierung der lebendigen Gegenwart neu zu gewinnen, Schwung und Idealismus!

Wir können alle, wie das Neustädter Beispiel zeigt, mit der Normaloper heute wenig anfangen. Wir erstreben und ersehnen die Oper als ein Fest der Musik und der Darstellung.

Ein Beitrag zur Weiterentwicklung der Opernregie

Von Hans Trinius, Berlin

Es mag vielleicht merkwürdig erscheinen, daß ich als Operndirigent es unternehme, mich über das Problem der Weiterentwicklung der Opernregie zu äußern, nachdem in dieser Beziehung so unendlich viel in Fachzeitschriften geschrieben worden ist. So viel Gutes darüber auch gesagt sein mag, so wenig ist man eigentlich dem Kern der Sache nähergekommen. Auch meine Ausführungen machen keinen Anspruch darauf, eine endgültige Lösung des Problems darzustellen. Sie wollen vielmehr nur dazu dienen, angehenden Opernregisseuren und Theaterkapellmeistern Anregung zu geben, über diese Fragen nachzudenken. —

In meiner mehr als 25jährigen Tätigkeit als Opernkapellmeister und Opernleiter empfand ich stets die Divergenz von Szene und Musik und mußte feststellen, daß über den Begriff Opernregie bei Regisseuren, Dirigenten und Sängern die Mei-

nungen oft recht verworren sind, ja, daß Opernregie überhaupt noch Neuland ist und wir nur verhältnismäßig wenig Regisseure besitzen, von denen ein Fortschritt in der Entwicklung der Opernregie zu erhoffen ist. — Diese Klarheit gewann ich in der Zusammenarbeit mit Dr. Georg Hartmann (z. Z. Generalintendant in Duisburg) und dem Bühnenbildner Dr. Fritz Mahnke (z. Z. Duisburg), dessen Doktorarbeit „Aufgaben und Bedeutung der Spielleitung" mir manche Anregung gab, wenn ich ihm auch nicht in allen Punkten zustimmen kann. Die schlimmsten Feinde der Weiterentwicklung der Opernregie wie überhaupt aller Kunst sind die Routiniers und gefälligen Alleskönner. Oft waren es Sänger, die zur Regie übergegangen waren und ihre Regietätigkeit darin erblickten, auf der Bühne jeden Gang und Auftritt so anzuordnen, wie sie es seit vielen Jahren gewöhnt waren. — Andere kamen von der Operette. Sie versuchten durch möglichst dickes Auftragen und Unterstreichen komischer Situationen, wie durch Hinzudichten, Streichungen und Umstellung der einzelnen Musikstücke die Spieloper zu „retten". Wieder andere inszenierten Mozart und Wagner nach 20 oder 30 Jahre alten gedruckten Regiekommentaren. Außerdem gab es Schauspielregisseure, die „es drängte", Opern zu inszenieren. So erlebte ich einmal, daß ein Intendant, der als Schauspielregisseur einen guten Namen hatte, aber nicht nur keine Note kannte, sondern auch gänzlich unmusikalisch war, „es sich nicht nehmen ließ", den „Tristan" selbst zu inszenieren. — Er tat dies nach einem Reklam-Textbüchelchen und ärgerte sich auf den Proben über jedes musikalische Zwischenspiel, das ihn als Schauspielregisseur störte. Er „belehrte" mich außerdem, daß die Erneuerung der Opernregie vom Schauspiel herkommen würde, befand sich also in dem Kapitalirrtum, daß der „Tristan" ein Schauspiel mit Musikbegleitung sei. — Von diesen und zu diesen spreche ich hier nicht, sondern zu jenen, die ernstlich bemüht sind, die Forderungen des Kunstwerkes „Oper" zu erfüllen und einen neuen, für unsere Zeit gültigen Aufführungsstil zu finden. Man bedenke doch einmal, wie viele Entwicklungsphasen die Schauspielkunst durchgemacht hat bis zu ihrem heutigen Darstellungsstil und wie gering im Vergleich zu ihr die Fortschritte sind, die die Opernregie zu verzeichnen hat. —

Um nun dem Kern des Problems der Weiterentwicklung der Opernregie näherzukommen, müssen wir erst einmal folgende Frage stellen: Erkennen wir die Oper als Kunstform an oder nicht? Ich glaube, diese Frage bejahen zu müssen. Bejahen wir sie aber und erkennen wir die Oper als in sich geschlossenes Kunstwerk an, so kann auch ihre Wiedergabe nur einheitlich erfolgen, denn das Kunstwerk ist organisch gewachsen. Musik als bloße Begleitung zum Drama oder umgekehrt ist unmöglich. Das eine ist nichts ohne das andere und darf es nicht sein, da das Kunstwerk in sich notwendig sein muß. Jede Kunstform schließt strenge Gesetze des Maßes in sich ein, und jede formreine Oper weist genau dasjenige Maß von Handlung und Text auf, das in Verbindung mit der Musik das Werk theaterwirksam macht. Es ist daher selbstverständlich, daß eine in sich vollkommene dramatische Dichtung als Operntext unbrauchbar ist, ja, daß auch an sich vollendete Gedichte durch die Musik nicht vertieft oder gesteigert, sondern höchstens umschrieben werden können, z. B. Goethes „Füllest wieder Busch und Tal". Selbst Schubert hat es nicht erreichen können, daß aus diesem in sich vollkommenen Kunstwerk und seiner Musik sich eine zwingende Einheit ergibt. Denn nur so kann aus den einzelnen Teilen eine Einheit erwachsen, daß jeder Teil nur im Verhältnis zu den anderen Teilen wie zum Ganzen erst Existenzberechtigung gewinnt.

Es ist das Vorrecht der Musik, in Regionen zu führen, in denen alle Worte versagen, und es besteht kein Zweifel darüber, daß sie unter allen Künsten die unmittelbarste und stärkste Augenblickswirkung ausübt. — Die Oper, die wie jede szenische Darstellung selbst ganz auf die Wirkung des Augenblickes angewiesen ist, muß daher diesem Wesentlichen der Musik Rechnung tragen. — Daraus ergibt sich, daß bei jeder Oper, die ein inneres Gleichgewicht aufweisen kann, der Schwerpunkt des Werkes in der Musik liegt. Text und Handlung können daher nur das Knochengerüst sein. Am reinsten finden wir die Kunstform Oper bei Gluck und Mozart. Bei beiden, die einen großen Teil der Handlung in das Rezitativ legen, gibt die Musik nie ihren formalen Eigenwert auf, wie es überhaupt keine gute Opernmusik gibt, die nur illustrativ ist und sich nur auf Untermalung des Textes und der szenischen Vorgänge beschränkt, sondern das Formelement der Musik erweckt erst die Geschehnisse der Bühne zum Leben. — Anders liegen die Dinge bei Richard Wagner, der nicht nur Musiker, sondern auch sein eigener Dichter war. Sein Werk aber stellt etwas Einmaliges dar. Wilhelm Furtwängler schreibt darüber in einem Aufsatz „Ton und Wort": „Er löste die Musik aus ihren selbständigen Formen, ließ sie teilnehmen an der Welt der Wirklichkeit. Die Musik gewann so auf der einen Seite an Lebenskraft, an neuen Inhalten, was sie auf der anderen Seite an Freiheit und Selbständigkeit verlor. In seinen Werken gehen Dichter und Musiker eine Liebesgemeinschaft ein, die tatsächlich keinem der beiden vor dem

anderen einen Vorrang einzuräumen scheint... Dabei vermochte Wagners erstaunliches Genie den Eigengesetzen der Musik ebenso Rechnung zu tragen wie denen des Dramas. Trotzdem ist seine Musik nicht die des reinen Musikers, ist seine Dichtung nicht die des wahrhaften Wortdichters." Welche Folgerung ergibt sich nun aus diesen Darlegungen für die Aufführung einer Oper? Daß der Einklang von Musik und Szene, wie ich ihn in Vorstehendem als Kennzeichen jedes Werkes der Kunstform „Oper" dargelegt habe, auch in der Aufführung eines Opernwerkes herzustellen ist. Ein Nebeneinander von Musik und Szene also darf es nicht geben, wobei unter Einklang nicht etwa eine notengetreue Illustrierung der Partitur zu verstehen ist. Sowohl für den musikalischen wie auch für den szenischen Teil bildet die Partitur die Grundlage. Wie in jedem dramatischen Kunstwerk, so liegt auch in jeder Oper ihr Darstellungsstil beschlossen, in der Oper ganz besonders klar, da auch auf alle Fragen der szenischen Darstellung die Partitur in ihren vielfachen musikalischen Abschattierungen jede erforderliche Antwort erteilt. Denn Text und Handlung geben nur Hinweise auf zeitstilistische Bindung, auf den Schauplatz der Bühnengeschehnisse und auf dramatische Einordnung der handelnden Personen. — Dem Opernregisseur aber fällt die Aufgabe zu, die aus dem Ablauf der Musik sich ergebenden Verhältnisse des Tempos, der Dynamik, der Klangfarbe und des Rhythmus zur optischen Begleitung von Bewegung, Form und Farbe zu übersetzen, das optische Erlebnis mit dem akustischen in restlosen Einklang zu bringen, Gestaltung von Szene und Kostüm in Form und Farbe, von Geste und Bewegung ganz aus dem Geiste der Musik zu gestalten. Es wäre natürlich verfehlt, wollte man nun für die Aufführung der oder jener Oper dauernd gültige Regeln aufstellen. Denn der Geist der Musik stellt sich uns Lebenden wahrscheinlich anders dar als den Menschen vor 50 Jahren oder nach 50 Jahren; πάντα ῥεῖ, alles fließt, so daß auch die szenische Darstellung einer Oper zu jeder Zeit eine andere sein wird, denn jeder Regisseur ist nicht nur dem Schöpfer des Werkes verpflichtet, sondern er muß auch seiner Zeit Rechnung tragen, aber alle Regisseure sind abzulehnen, die die Aufführung über das Werk, das Vergängliche über das Bleibende, das Ornament über die Form stellen.

„Alles am Theater ist ein inniges Verknüpftsein, so muß auch Bühnenbild, Bewegung, Maske und Mimik in engem Stilzusammenhang stehen. Das Bühnenbild gehört zur Spielleitung, die Szenerie ist nicht etwa etwas neben dem Darsteller, sie ist notwendige Ergänzung zu seiner Leistung. Nur wenn diese Forderung erfüllt wird, ist das Bühnenbild gerechtfertigt, dann aber auch untrennbar verknüpft mit der lebendigen Bewegung der Raum-Erfüllung durch den Darsteller." (Dr. Mahnke.) Auch darf nicht „zum Gesang" ein Schauspiel aufgeführt werden, sondern „aus dem Gesang" müssen die Gebärden sich entwickeln, die Musik muß körperhaft werden.

Leider aber kommt es heute noch vor, daß die drei verantwortlichen Träger einer Opernaufführung (Dirigent, Regisseur und Bühnenbildner) getrennt voneinander arbeiten, daß dem Regisseur nicht nur die Partitur völlig fremd ist, sondern daß ihm oft auch der Sinn für das malerisch Gestaltende abgeht. „So kommt es", wie Dr. Mahnke in seiner Arbeit ausführt, „daß die Dekorationen ‚Rahmen', nicht aber Bestandteil sind, also zur Spielleitung notwendig gehören, daß Bühnenbild, Bewegung, Maske und Mimik nicht in engem Stilzusammenhang stehen."

Der Opernkapellmeister darf kein Nurmusiker sein, sondern muß mit allen speziellen Bedingungen der einmaligen Theaterleistung rechnen, sich in inniger Beziehung zum Sänger, nicht nur zum singenden, sondern zum darstellenden und damit zum Bühnenbild fühlen. Auch er müßte mit den Fragen der Regie einigermaßen vertraut sein. Daher wäre es vielleicht zu begrüßen, wenn angehende Theaterkapellmeister während ihres musikalischen Studiums gleichzeitig ein Theaterseminar an der Universität besuchen würden.

Der Beruf des Opernregisseurs setzt umfassendes Wissen und ein vielseitiges Studium voraus. Er muß nicht nur eine gründliche Ausbildung in literargeschichtlicher, kunstgeschichtlicher und dramaturgischer Hinsicht besitzen (schon Wagner fordert wissenschaftliche Vorbildung), ja sich auch philosophische Kenntnisse erworben haben — denn um z. B. den „Tristan" inszenieren zu können, muß er mit der Gedankenwelt Schopenhauers vertraut sein —, sondern da die Partitur die Grundlage seines Schaffens bildet, ist vor allem ein gründliches Musikstudium erforderlich, damit er in der Lage ist, sich die Partitur zu eigen zu machen; auch muß er mit den musikalischen Formen bestens vertraut sein, um jedes Musikstück im Sinne des Schöpfers szenisch gestalten zu können, eine Forderung, die heute noch selten erfüllt wird. —

Der Bühnenbildner aber darf nicht Nur-Maler sein; er muß auch ein musikalisches Ohr besitzen, um die Klangfarben und die Struktur der Musik in sich aufzunehmen, und regiebegabt sein, um den Intentionen des Regisseurs im Bühnenbild gerecht werden zu können.

Sind aber diese Voraussetzungen erfüllt, so wird

es kaum noch Kompetenzstreitigkeiten zwischen Dirigent und Regisseur geben. Regisseur, Bühnenbildner und Dirigent müssen künstlerisch auf dem gleichen Boden stehen und sich ergänzen, nur dann wird es möglich sein, die Wiedergabe einer Oper einheitlich zu gestalten.

Trotzdem aber wird noch manche Forderung an der mangelhaften musikalischen Ausbildung und dem theatralischen Unvermögen so mancher Sänger scheitern. Deshalb ist es dringend erforderlich, daß der Sänger neben einer möglichst großen Allgemeinbildung eine gute musikalische Erziehung genossen hat und zur Bühne eben überhaupt nur dann zugelassen wird, wenn er auch darstellerische Fähigkeiten besitzt. Richard Wagner schreibt einmal an eine Nichte, die Schauspielerin ist: „Eine gute Schauspielerin muß selbst fühlen, sie kann nicht das Gefühl nachmachen. So ist mir auch mit bloßen Sängern nicht gedient: ich will tüchtige Schauspieler, die singen können. — Niemand weiß mehr als ich, daß der Darsteller der eigentliche Künstler ist." —

Friedrich Sander

Zum Gedächtnis des saarpfälzischen Musikers

Von Erich Roeder

Anfang Juni findet in Kaiserslautern (Rheinpfalz) im Andenken an den 40. Todestag von Friedrich Sander eine Feier statt.

Der alles belebende Hauch unserer Zeit hat jenem Egmontwort Goethes neuen Sinn gegeben, in dem es heißt, wir Menschen seien nicht nur zusammen, wenn wir beisammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebe uns. Die erhöhte Achtung vor der großen Vergangenheit gebietet uns pflegende Inbesitznahme ihres Erbes. Die alle öffentlichen Gebiete durchdringende Organisation schafft ihrerseits engere Fühlungnahme der Menschen untereinander, schafft Brückenschlag nach allen Seiten, so daß sich die Landsleute über die Grenzen hinweg die Hand reichen. Gerade diesem Umstand haben wir es zu verdanken, daß ein Entfernter und Abgeschiedener nun wieder auflebt: der saarpfälzische Komponist und Geiger Friedrich Sander.

Sein Name war Jahrzehnte hindurch so gut wie vergessen und selbst für Fachmusiker kaum noch ein Begriff; obwohl ihn die meisten schon irgendwo gelesen hatten, findet er sich doch in der Lebensbeschreibung von Richard Strauß, dem heuer Fünfundsiebzigjährigen. Strauß hat in jungen Jahren dem um einiges älteren Sander seine f-moll-Sinfonie gewidmet, seine erste Talentprobe. Die ihm dabei überlassene Partiturhandschrift trägt unter Bezugnahme auf ein gemeinsames Erlebnis die ausführliche Widmung: „Seinem lieben Sander zur Erinnerung an den 25. November 1885 in aufrichtiger Wertschätzung und Freundschaft. Der Comp." Sander wirkte damals schon einige Zeit in München, mit dessen Kunstleben er zwei Jahrzehnte hindurch eng verbunden sein sollte.

Geboren wurde er in Kaiserslautern am 30. Juli 1856 als Sprößling einer alteingesessenen pfälzischen Geigenbauerfamilie, deren Nachkommen man heute noch in der Westmark antrifft. Er erlernte das Handwerk des Geigenbauers wie sein Vater. Daneben betrieb er aber auch das Violinspiel mit so viel Eifer und Glück, daß er nach abgeschlossener Lehrzeit das väterliche Handwerk mit der Kunst vertauschen konnte. Noch keine 20 Jahre alt, wurde er bereits Konzertmeister im Orchester seiner Vaterstadt. Zur selben Zeit waren auch schon die in ihm schlummernden schöpferischen Kräfte zum Durchbruch gekommen. Seine Laufbahn steht von vornherein im Zeichen eines nachschaffenden und zugleich schaffenden Künstlers. Und darin ähnelt sie der eines großen Vorgängers, der ebenfalls Geiger und Komponist war: des Braunschweigers Ludwig Spohr. Nicht zufällig spielte Sander bei einem stark beachteten Konzert in Kaiserslautern am 14. September 1877 Spohrs berühmte „Gesangsszene". Die einheimische Kritik sprach von ungewöhnlicher Begabung. Sie erwähnte zugleich mit hoher Anerkennung ein zum Abschluß des Abends vorgetragenes Sandersches Violinkonzert, das anscheinend aus Variationen bestand.

Dem aufstrebenden Einundzwanzigjährigen war seine Vaterstadt damals bereits zu klein geworden. Er suchte weitere Ausbildung und ein größeres Wirkungsfeld. So kam er, wie vor und nach ihm so mancher Rheinpfälzer, nach der süddeutschen Kunstmetropole, nach jenem München Ludwigs II., das durch die königliche Verbindung mit Richard Wagner und dessen Gefolgschaft die führende Musikstadt des Altreichs geworden war. In München gab es damals zwei große Musikparteien. Die eine stand zu Wagner und der sogenannten Zukunftsmusik. Die andere und ältere

hielt hartnäckig am Vergangenen fest, voran der Generalmusikdirektor Franz Lachner und Joseph Rheinberger, Münchens führender Kompositionslehrer. Zwischen beide Lager geriet der junge Sander, als er 1878 in die Akademie der Tonkunst eintrat und sogleich eine Anstellung bei der Hofkapelle fand. Er vertiefte seine technischen Fertigkeiten und fand gleichzeitig anregenden Umgang mit jungen Künstlern. Ein Mitschüler bei Rheinberger in der Komposition war Engelbert Humperdinck. Mit dem acht Jahre jüngeren Richard Strauß teilte er den Geigenlehrer Benno Walter. Seine Werke dieser Zeit geben davon Kunde, daß er sich der konservativen Richtung seiner Lehrer anvertraute. Darin bestärkte ihn sehr wahrscheinlich seine Beschäftigung mit der Geige und der klassischen Kammermusik. Für seinen Kunstzweig enthielt die Zukunftsmusik mit ihrem Riesenorchester keine eigentlichen Aufgaben. Immerhin kam er mit Wagner in Berührung. 1882 wirkte er bei den Wagner-Festspielen in Bayreuth und Zürich als Geiger mit.

Um so mehr pflegte er die überlieferten Formen. Hierin empfing er gewiß starke Anregungen durch die Kunst des hochbetagten Franz Lachner, der wie eine Sagengestalt aus der Zeit Beethovens und Schuberts, dessen Freund er noch gewesen war, in das Jahrhundertende herüberragte. Wie er, so schuf Sander neben Streichquartetten mehrsätzige Werke für kleinere Orchester in klassischen Formen. Seine erste Schöpfung dieser Art, eine Suite in C-dur, erregte 1881 in einem Odeonskonzert nicht gewöhnliches Aufsehen. Damals wie heute sprachen das Musizierfeuer und die Empfindsamkeit der Melodik den Hörer unmittelbar an, während die meisterliche Satzkunst und die klassisch ausgewogene Formgebung dem Fachmann Anerkennung abnötigten. Zweimal erhielt Sander in der Folgezeit den Kompositionspreis aus der Königswartherschen Stiftung. Sein Ansehen wuchs, zumal als 1885 sein Lehrer Benno Walter zwei Violinstücke von ihm aufführte, das „Capriccio" und die „Legende", schöne Gebrauchswerke mit Orchester, geigerisch dankbar und dabei musikalisch mit Rücksichtnahme auf Kantilene durchgeführt. Bezeichnenderweise hat eines dieser Stücke, das brillante „Capriccio", bei der Wiedererweckung Sanders den Auftakt gegeben.

Sander war leider nicht so gestellt, daß er sich, frei von Lebenssorgen, dem Schaffen allein widmen konnte. Früh vermählt und Vater mehrerer Kinder, mußte er durch Stundengeben sein Einkommen ergänzen. Diese nebenberufliche Tätigkeit steigerte sich nicht unerheblich, als er 1890 das Geigenlehramt am Maximilians-Gymnasium übernahm. Seine Tätigkeit als konzertierender Künstler hatte er bald nach seinem erfolgreichen ersten Münchner Auftreten einschränken müssen. Nun reichte seine Freizeit gerade noch zum Komponieren. Und damit beschäftigte er sich mit dem schonungslosen Eifer des Berufenen. Seine Familie hat ihn nur als einen Mann in Erinnerung, der nach getaner Brotarbeit unentwegt am Schreibpult saß. Mit seinen Werken kam er indes nicht weiter, obwohl Franz Fischer, der neue Hofkapellmeister, sich für sie einsetzte, und ebenso Clara Schumann, die gelegentlich eines Münchner Aufenthaltes Sanders Kunst schätzen lernte und sogar Verleger dafür suchte, was ihr allerdings mißlang.

So erhielt dieses Künstlerleben, das in der fröhlichen Pfalz heiter und hoffnungsvoll begonnen hatte, mehr und mehr einen düsteren und tragischen Zug. Was ist verständlicher, als daß Friedrich Sander, der doch Romantiker war, in der Mitte seiner dreißiger Jahre die Leier plötzlich umstimmte und schmerzliche, kämpferische, ja resignierte Töne anschlug, Töne, die er seinen geliebten Geigen nicht mehr anvertrauen konnte, Töne, zu deren Wiedergabe der Klangkörper wie geschaffen war, dem Beethoven und erst recht Wagner den Ausdruck alles menschlichen Empfindens und Leidens anvertraut hatten: das moderne große Orchester. Unter dem Druck der Verhältnisse fand Sander nun doch Anschluß an die jüngere Musikentwicklung, nicht zuletzt die Programmusik. Angeregt etwa durch Berlioz' „Phantastische Sinfonie", das Tongemälde auf des Künstlers Erdenwallen, schrieb sich Sander sein sinfonisches Lebenslied vom Herzen, ein Werk, das ergreifende elegische Saiten anschlägt, um sich dann wieder in leidenschaftlichem Trotz aufzubäumen, bis es schließlich wie in gläubiger Zuversicht versinkt: die große Tondichtung „H e r o i d e", für die Sander vielleicht nicht ohne Absicht den Titel eines ähnlichen Programmusikwerkes von Franz Liszt wählte.

Diese 1892 beendete und durch Fischer aufgeführte „Tondichtung" bedeutet den Höhepunkt in Sanders Schaffen. Sie ist sein eigentliches Lebenswerk. Er hat zwar nachher die Notenfeder noch viel geführt. Zu einem Werk solchen Umfanges, solcher Tiefe und Gewalt der Tonsprache konnte er sich aber nicht wieder aufraffen. In den Osterferien 1897 gelang ihm noch ein kleineres, heute beachtenswertes Stück, eine kernhafte Festmusik für einstimmigen Männergesang, Orchester und Orgel: der „Siegesgesang" nach der Varusschlacht auf Worte von Felix Dahn.

Dann erlosch die Flamme. Manches war noch geplant und teilweise schon ausgeführt, so eine Oper „Medea", eine Orchestersuite in d-moll, von

der der Kopfsatz samt einer Einleitung vorhanden ist. Nach voraufgegangenem Verlust eines hoffnungsvollen Sohnes erlag der müde Kämpfer am 9. Juni 1899 einem Hirnschlag, als ein Frühvollendeter, nicht ganz 43 Jahre zählend. Die ehrendsten Nachrufe klangen über sein Grab. Sämtliche Münchner Zeitungen bedauerten den vorzeitigen Heimgang des bescheidenen Menschen und hervorragenden Künstlers.
Jahrzehnte lag seitdem sein Werk vergessen. Da kam unsere Zeit der großen Besinnung und zugleich des Wiedererwachens unserer Heimat. Eines Tages schlug auch für Sander die Stunde der Auferstehung. Der dankbare Heimatgau nahm sein Erbe in Obhut. Dort erklang — 1935 in der Kaiserslauterer Fruchthalle — noch unter der Leitung von Ernst Boehe die „Heroide". Andere Tonstücke folgten nach, fanden Anklang und Verbreitung, nicht zuletzt durch den Rundfunk. Anläßlich des im Sommer 1939 wiederkehrenden Todestages wird der Gau Saarpfalz eine Sander-Feier abhalten. Damit erhält auch in diesem Falle ein unbekannter deutscher Meister die späte Genugtuung. Und damit macht die dankbare Nachwelt an seinem Werke gut, was die Vergangenheit an ihm gefehlt hat.

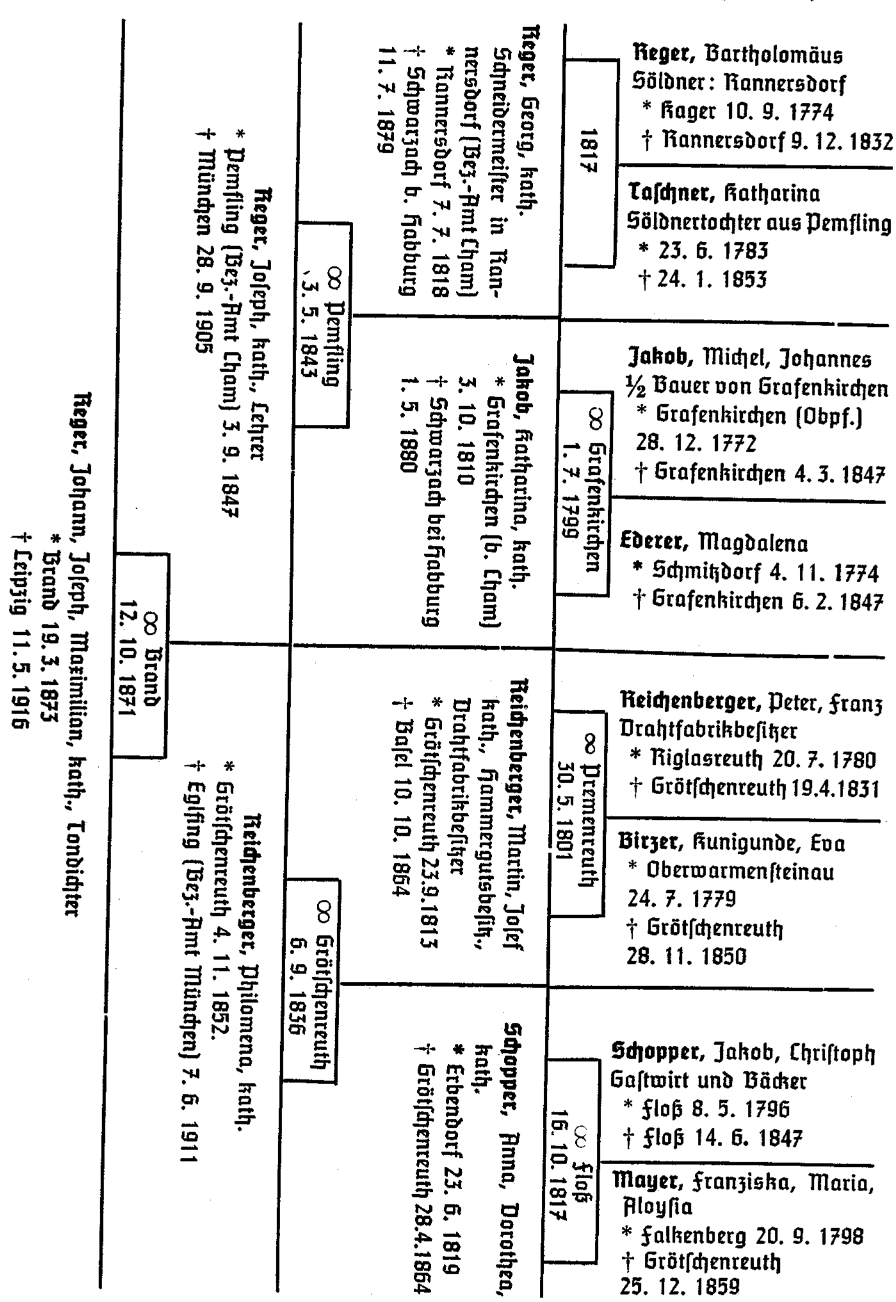
Betrachtungen über die Abstammung Max Regers

Von A. Schultze-Naumburg

Unter den Tondichtern der letzten Jahrzehnte ist Max Reger eine der bemerkenswertesten Gestalten. Die Nachwelt urteilt über einen Künstler meist anders als die Zeitgenossen; oft mußten Jahrhunderte vergehen, ehe eine abgeklärte Beurteilung entstehen konnte. Wie echte Künstlerschaft nur aus dem angestammten Volkstum entstehen kann, so muß große Kunst auch vom ganzen Volke verstanden und erlebt werden können. Das Urteil über Reger ist noch keineswegs abgeschlossen. Neben einer Anhängerschar stehen Menschen, die Regers Kunst ablehnen oder nicht verstehen. Einige Worte über die Herkunft des Künstlers können vielleicht mithelfen, das Verständnis für seine Erscheinung und sein Werk zu mehren.
Die neuen Erkenntnisse der Vererbungslehre, der Rassenforschung und Sippenkunde lassen zahlreiche Probleme in einem veränderten Licht erscheinen. Vielfach kann man das Wesen eines Menschen in einem weiteren Sinne erfassen, wenn man seine Erscheinung unter dem Gesichtspunkt der Abstammung und rassischen Zusammensetzung betrachtet. Max Reger ist geborener Oberpfälzer; seine Wiege stand in Brand (Bezirksamt Kemnath), wo er am 19. März 1873 das Licht der Welt erblickte und drei Tage später die katholische Taufe empfing.
Der Vater Joseph Reger gehörte dem Lehrerstande an. Er war verheiratet mit Philomena Reichenberger aus Grötschenreuth. Die väterlichen Ahnen Max Regers kommen aus oberpfälzischem Bauerntum bzw. aus Handarbeiterkreisen in ländlicher Umgebung. Es vollzieht sich innerhalb weniger Generationen deutlich ein sozialer Aufstieg. Während der Urgroßvater Bartholomäus Reger noch Handarbeiter (Söldner) war, übte der Großvater den Beruf eines Schneidermeisters aus. Der weitere Weg führte über den königlichen Seminarlehrer Joseph Reger zum Organisten und Tondichter Max Reger. Der Kreis der mütterlichen Ahnen bis zu der Urgroßelternreihe entstammt handwerklichen Berufen; die Familie Reichenberger war Inhaber eines bedeutenden Gewerbebetriebes. Wir finden bei Max Regers Ahnen bis zur Urgroßelternreihe keinen Künstler oder gar Musiker. Die vorhandenen künstlerischen Anlagen, die sich beim Tonkünstler Reger derart zusammenfanden, daß er Künstler werden mußte, waren vorher im Erbgut der Ahnen verstreut.
Im Erscheinungsbild Max Regers treten uns Züge entgegen, die man als vorwiegend ostbaltisch deuten muß. Doch dürften neben vielleicht geringeren ostischen und dinarischen Einschlägen durchaus nordische Merkmale mitsprechen, die weniger im Erscheinungsbild wahrnehmbar sind als im Seelischen eine gewisse Ausprägung finden. Dies gilt insbesondere für Regers Spätwerke; die Vorliebe für die Polyphonie und die meisterhafte Beherrschung derselben könnte auch auf Konto eines nordischen Einschlages gesetzt werden. Im übrigen wird man mit Eichenauer[1]) Regers rassenseelische Haltung als ostbaltisch beeinflußt ansehen müssen.
Die Musik Max Regers ist nicht leicht zugänglich. Wessen Ohren an die sogenannte klassische oder romantische Melodienwelt gewohnt sind, wird bei Reger vielleicht manches finden, das ihm widerstrebt. Wesentlich erscheint, daß Reger — vom Stil seiner Zeit abweichend —, zurückgreifend auf die alten Meister, insbesondere Bach, wirklich wieder mehrstimmig schreiben konnte. Doch worin liegt das Wesen seiner Musik? Warum ist er so schwer verständlich? Sicherlich ist das Denken in

[1]) Musik und Rasse, München, 1937.

mehreren, oft gleichberechtigt nebeneinander herlaufenden Stimmen für viele Ohren mangels entsprechender Schulung ungewohnt. Die Harmonien Regers folgen kühnen, überraschenden Wendungen einer eigenwilligen Seele. Problematisch und zerrissen erscheint diese Musik oft in einem Grade, die manche Menschen geradezu als quälend empfinden. Die klare Lösung eines Problemes, das



(Ergänzt nach der Ahnentafel von Josef Schmitt).

Richard-Strauß-Karikatur von Lindloff

Kurgäste musizieren



Blockflötenorchester am Badestrand von Langeoog

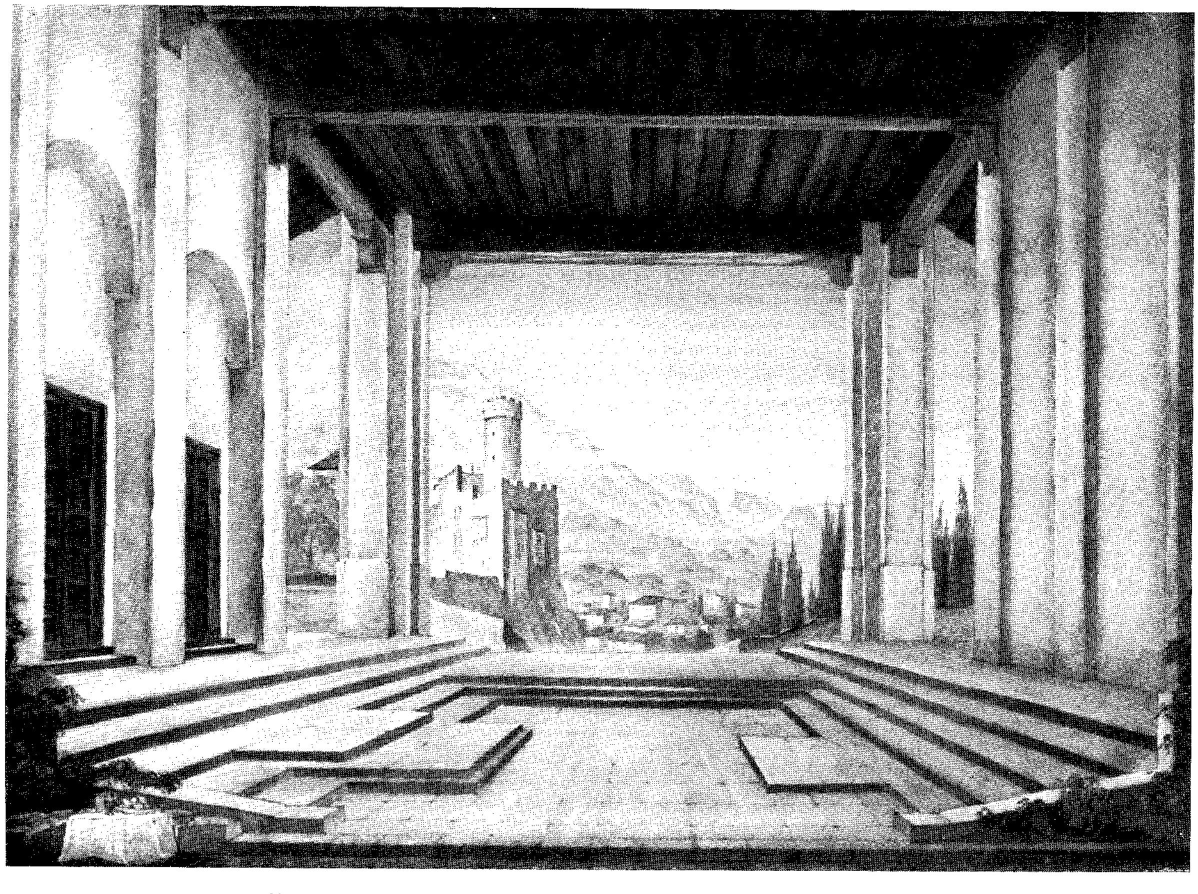


Offenes Volksliedsingen auf der Dünenkuppe

(Zu dem Aufsatz von Dr. Gerhard Wagner S. 610)

(Aufnahmen: Oskar Meyer)

Pfitzner-Neuinszenierung der Berliner Staatsoper



Bühnenbild zum II. Akt „Palestrina" von E. Preetorius

(Aus „Blätter der Staatsoper")

baldige Zurückfinden zu einem Ruhepunkt entspricht Regers Wesen nicht; er scheint manchmal bewußt eine Frage hinzustellen, ein Problem aufzuzeigen; dieses wird dann dynamisch vielgestaltig und bis zu ungewöhnlicher Tiefe durchgearbeitet, ohne vielleicht im gewohnten Sinne eine Lösung zu geben. Seine Musik ist von einem immerwährenden Streben nach neuer Gestaltung durchzogen und erreicht hierbei unerhörte Spannungen. Die Reger-Literatur hat in jüngster Zeit durch die Biographie Fritz Steins (Athenaion-Verlag, Potsdam) eine wertvolle Bereicherung erfahren.

Über die Musik zum Bühnenmärchen

Von Harry Ziems, Rheydt

Nachdem in letzter Zeit eine erfreuliche Umwertung der literarischen und theatralischen Aufgaben des Bühnenmärchens eingesetzt hat, erscheint es geraten, auch zur Märchenmusik einige Anregungen zu geben. Die Tatsache, daß zu den wenigsten Märchen überhaupt eine Originalmusik existiert, ist schon einmal ein unhaltbarer Zustand. Grund dafür ist ausschließlich die Scheu vor scheinbar überflüssigen Geldausgaben von seiten der Verleger und Bühnen. Herstellung des Notenmaterials und Leihgebühren lassen sich ersparen, wenn der dirigierende Kapellmeister (meist ist es nur ein Korrepetitor) etliche „passende" Nummern aus der Fülle des vorhandenen Musikgutes „zusammenstellt" und höchstenfalls ein paar Lieder und Tänze dazu aus eigener Feder beisteuert. So geschieht es denn, daß das „Schneewittchen" von Herrn X. Y. an zehn Bühnen mit zehnfach verschiedener musikalischer Untermalung zur Aufführung gelangt. Es erinnert an die Zeit des stummen Films, als Originalkompositionen, wie sie z. B. zum „Fridericus-rex"- und „Nibelungen"-Film geschrieben wurden, rühmliche Ausnahmen bildeten. So aber, wie der Tonfilm mit diesem Übelstand aufgeräumt hat, müssen wir auf dem Gebiete des Bühnenmärchens ebenfalls dahin kommen, daß eine Originalmusik, wie sie als seltenes Beispiel „Peterchens Mondfahrt" besitzt, eine Selbstverständlichkeit wird.

Von den leider auch heute noch nicht überwundenen Einlagen, wie „Petersburger Schlittenfahrt", „Meißener Porzellan" oder „Heinzelmännchens Wachtparade", wollen wir lieber nicht reden. Aber auch unter den Dirigenten wird erst der hundertste die Befähigung haben, eine gute Märchenmusik zu komponieren. Dagegen wäre es im Sinne der Arbeitsbeschaffung eine schöne und leichte Aufgabe der Verleger, Märchenkompositionen bei berufenen (und organisierten) Tonsetzern in Auftrag zu geben, denn die Zeit ist vorbei, in der solche Musik als zweitrangiges Beiwerk eingeschätzt wurde. Sie ist sogar von höchster Bedeutung als stimmungs- und verständnisförderndes Element, ganz abgesehen von ihrer Notwendigkeit bei Gesangs- und Tanzeinlagen. Wir wollen auch nicht vergessen, daß wir unserer Jugend, auf die heutzutage so große Hoffnungen und Zukunftspläne gesetzt werden, verpflichtet sind, in ihren ersten Theatererlebnissen vollwertige Kunstwerke vorzusetzen. Vom Standpunkt des dichterischen Gehaltes hat man bereits eingesehen, daß ein Märchen zu den Kulturfaktoren gehört; es wird Zeit, die musikalische Ausgestaltung unter gleichen Gesichtspunkten zu beurteilen.

Wie im einzelnen eine Märchenmusik beschaffen sein soll, ist natürlich keiner einheitlichen Regelung zu unterziehen. Aber einige richtungweisende Merkmale kann man wohl aufstellen, muß man sogar aufstellen, wenn man die seltsamen Verirrungen bei Märchenaufführungen miterlebt hat. Die selbstverständlichste Forderung ist harmonische, melodische und rhythmische Einfachheit. Sie braucht nicht zur Primitivität abzusinken, aber eine überladene Harmonik und synkopierte Jazzrhythmen haben im Märchen nichts zu suchen. Die Instrumentation mag so farbig sein, wie sie will, jedoch sollte klarer, durchsichtiger Satz zum Prinzip erhoben werden. Ob Kinderlieder in ihrer Originalgestalt, Anklängen oder Variationen einzuflechten sind, bleibt dem Geschmack des Komponisten und der handlungsmäßigen Situation vorbehalten; abzulehnen sind sie keinesfalls, und eine übertriebene Originalitätssucht ist beim Bühnenmärchen nicht am Platze. Man kann die Beobachtung machen, daß die kleinen Zuschauer am Erklingen der ihnen bekannten Weisen besonderen Gefallen finden, und da unsere deutsche Volksmusik gerade auch an Kinderliedern sehr reich ist, wäre nicht einzusehen, warum man sie der Jugend bei Märchenaufführungen vorenthalten sollte.

Eine besondere Beachtung muß der Einleitungsmusik gewidmet werden; sie hat vorbereitenden Charakter und damit bereits eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. Daß sie also ihrem musikalischen Gehalt nach Beziehung zum Gesamtwerk haben muß und keinesfalls etwa durch ein Kinderliederpotpourri ersetzt werden kann, leuchtet ein. Bei

ihrer Dauer wollen wir bedenken, daß eine erwartungsvolle Kinderschar die Zuhörerschaft bildet. Durchgehende Themen, die nach dem Prinzip des Leitmotivs häufig wiederkehren, bewirken manchmal eine Erleichterung des Verständnisses der Bühnenvorgänge, prägen sich dem Gedächtnis ein und vertiefen somit die Wirkung der Musik auf die Zuhörer. Daß in den Pausen und während der Umbauten eine „Zwischenaktsmusik" unangebracht ist, hat sich durch die Praxis erwiesen. Die Verfechter des Gegenteils behaupten zwar, ohne Zwischenaktsmusik werde die Stimmung zerstört, weil die Kinder vom Zweck ihres Theaterbesuches, zu schauen und hören, abgelenkt würden. In Wirklichkeit stört sie eine Zwischenaktsmusik nur in ihrem aufgeregten Meinungsaustausch über das Voraufgegangene und wird überhört. Also mögen die Pausen der Unterhaltung vorbehalten bleiben.

Der letzte und wichtigste Punkt: Wer ist berufen, eine Märchenmusik zu schreiben? Nicht von jedem Komponisten, und habe er als Sinfoniker oder Opernkomponist einen noch so berühmten Namen, möchte man Märchenmusik hören. Nur wer genügend Einfühlungsvermögen in die Psyche der Jugend besitzt, wird der rechte Mann sein, in Tönen zu ihr zu sprechen.

Kurgäste singen und musizieren

Von Gerhard Wagner, Nordseebad Langeoog

In den deutschen Bädern und Kurorten wird den Gästen ein abwechslungsreiches Unterhaltungsprogramm geboten, das den Erholungsbedürftigen und Kranken restlose Entspannung und neue Lebensfreude vermitteln soll. Die Veranstaltungen bilden die wirksamste Unterstützung der eigentlichen Kur, des Genusses von Heilklima, Bädern und Quellen. Unter der Fülle der Veranstaltungen steht in vorderster Reihe die Kurmusik, ohne die wir uns ein Kurleben in einem größeren Badeort nicht mehr vorstellen können. Immer wieder erfreuen sich Gesunde und Kranke an den täglichen Konzerten des Kurorchesters und an den besonderen künstlerischen Genüssen von Sinfoniekonzerten und Solistenabenden. Für eine Neubelebung und zeitgemäße Ausrichtung des Kurmusikwesens sind die Binzer Tagungen über „Kurmusik auf neuen Wegen" in den letzten Jahren richtungweisend gewesen, galt es doch, gewissen Ermüdungserscheinungen des Publikums gegenüber einem mancherorts überlebten Kurorchesterwesen mit anziehenden Neuerungen zu begegnen.

Ungeachtet dieser erfolgreichen Maßnahme kann ein grundsätzlich neuer Weg in der Kurmusik doch erst dadurch gefunden werden, daß man den Gast in größerem Kreis zur eigenen Musikausübung anregt. Das Musikerleben des Gastes wird um so stärker und nachhaltiger sein, wenn er nicht in einem Konzert lediglich zuhören, sondern persönlich als eigener Musikgestalter wirken kann. In der Zurückführung des Publikums zum eigenen Musizieren liegt neben der traditionellen Pflege der Kurorchestermusik eine dankbare Aufgabe der Kurverwaltungen. Das Selbstmusizieren der Gäste erschiene für den unbefangenen Beschauer wohl als eine kaum erfüllbare Aufgabe, wenn dieser Weg in den vergangenen Jahren nicht schon von verschiedenen Bädern mit größtem Erfolg beschritten worden wäre. So entwickelte Musikdirektor Karl Gerbert (Berlin-Charlottenburg) in Bad Homburg aus den Kurkonzerten heraus eine Sangesgemeinschaft der Kurgäste. Durch das Morgenkonzert der Kurkapelle waren die zuhörenden und promenierenden Gäste musikalisch stark angeregt, so daß es nicht schwer fiel, sie sich im Anschluß an das Konzert im großen Kreis um das Podium versammeln und unter Begleitung des Orchesters gemeinsam Lieder anstimmen zu lassen. Die Auswahl geläufiger Volkslieder und die Verteilung von Textblättern erleichterten das Gemeinschaftssingen, das so zum Erlebnis des Frühkonzerts wurde. Hunderte von Gästen beteiligten sich immer wieder mit neuer Begeisterung. Auch die in einigen Ostseebädern unternommenen Versuche haben sich ausgezeichnet bewährt. So wird von Binz und anderen Ostseebädern berichtet, daß bei gelegentlichem Gemeinschaftssingen in Begleitung der Kurkapelle die Konzertplätze fast bis auf den letzten Platz gefüllt waren. Das Publikum hätte mit außerordentlich großer Anteilnahme und Begeisterung teilgenommen im Gegensatz zu den sonst in fast allen Bädern nur schwach besuchten Nachmittagskonzerten.

Einen etwas anderen Weg geht das Nordseebad Langeoog. Hier wird das offene Singen ohne Zuhilfenahme eines Kurorchesters nun schon im vierten Sommer durchgeführt. Die Gäste finden sich an einem schönen Platz an den Dünen oder am Strand zwanglos zusammen und singen unter Musikschulleiter Fritz Vost (Osnabrück) alte und neue Volksweisen, teils einstimmig, teils mehrstimmig, häufig in Kanonform. Die auf einen fröhlichen Grundton

abgestellten Stunden, die einmal vorwiegend den Kindern, ein andermal in erster Linie den Erwachsenen gewidmet werden, sind voller Abwechslung und sprühender Lebendigkeit. Selbst der verwöhnteste und an sich sangesfremdeste Kurgast reiht sich nach anfangs vorsichtigem Stehenbleiben und Zuhören schnell mit in den bunten Sangeskreis ein, in dem er bald einer der Eifrigsten ist. Beim frohen Sangesschalle geht der Gast völlig im Musikerleben auf. Unbeschwert und froh gestimmt, dankbar dem musikalischen Gemeinschaftswirken hingegeben, vergißt er alles, was mit den sonst nur schwer zurückzudrängenden Sorgen des Alltags zusammenhängt. Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen des Gastes heben sich, wenn er merkt, daß auch er in der Lage ist, Musikerlebnisse selbst zu gestalten, daß er nicht allein darauf angewiesen ist, immer nur zu anderen Musikschaffenden emporzuschauen. Die einzige nur mögliche Ablenkung bildet, dem offenen Singen dann aber einen besonderen Reiz gebend, der großartige landschaftliche Rahmen, wie er durch herbe Dünen und unendliches Meer, den hohen Himmelsdom und das Rauschen der nahen Brandung gebildet wird. Die besonders musikinteressierten Gäste können sich unter Vosts Leitung in einem kleinen Instrumentalorchester vereinen. Von Geigenstimmen unterstützt bilden die hauptsächlich gepflegten Blockflöten gerade draußen in der Natur einen Klangkörper eindrucksvoller Eigenart. An warmen Sommerabenden findet sich der Gästekreis in einem geschützten Dünenkessel zusammen. Lieder klingen auf, von allen schnell gelernt und mitgesungen. Blockflöten rufen ihre kindlich einfachen Klänge in den dunkelnden Tag, Lampions glühen überall im weiten Dünenrund, während der aufgehende Mond mit seinem milden Silberlicht der Harmonie zwischen Kurgemeinde, Musik und Natur letzte Vollkommenheit schenkt. Solche unvergessenen, wahrhaften Feierstunden voll musikalischen Erlebens nehmen einen würdigen Platz ein neben den bewährten Kurorchesterveranstaltungen alten Stils.

So gibt das offene Singen und eigene Musizieren der Kurgäste der großen Zahl der Bäder, die sich keine eigene Kurkapelle leisten können, die Möglichkeit, die Gäste eindrucksvoll und erlebnisreich musikalisch zu betreuen. Andererseits hilft das Gemeinschaftssingen den größeren Bädern, die Wirkungen der Kurorchestermusik noch erheblich zu vertiefen und den Kurkonzerten erwünschte neue Anziehungskraft zu geben.

* Neue Noten *

Klangbild und Formgebung

Zu Hans Chemin-Petits Werk „Orchesterprolog"

Ein stark formgebundenes Gestalten gerät leicht in die Gefahr, in ein lebloses, trockenes Konstruieren auszuarten. Solche ertüftelte Musik kann kunstvoll gefügt, vollendet gesetzmäßig entwickelt sein und erscheint uns doch leer und reizlos. Erst wenn das formstrenge Bilden von einem unmittelbaren Kraft- und Klanggefühl geleitet wird, bekommt das Kunstwerk Leben und Wärme. Es wirkt dann suggestiv auf jeden aufgeschlossenen Hörer, auch wenn dieser das ganze Klanggeschehen lediglich gefühlsmäßig aufnimmt und ihm von dem formalen Aufbau des Werkes nichts bekannt ist. Darauf beruht auch die Wirkung der Meisterwerke auf das Laienpublikum. Ruft eine Komposition vornehmlich durch die klanglichen Entfaltungen, in denen die stimmungsmäßigen Momente beschlossen liegen, einen tiefen Eindruck hervor und bauen sich die Klangbilder auf dem Grunde klarer, gesetzmäßiger Formungen auf, so steht der Wert des Werkes fest.

Fragen wir in diesem Zusammenhange nach dem Klangbild des „Orchesterprologes" von Hans Chemin-Petit, so ergibt sich in großen Zügen folgendes:

Ein feierlich, gemessener Ruf der Trompeten schwingt in einen Halteton aus, dem sich wuchtige Akkordschläge und Fanfarenklänge beimischen.

Dreimal erklingt der Ruf, dann wächst, gedämpft beginnend, über dem weiterwirkenden, hämmernden Zweiunddreißigstel-Rhythmus (1)), langsam von Akkord zu Akkord sich nach oben und unten weitend, eine „Woge" zur Höhe des c^2, in einen Vorhaltakkord hinein (C-dur mit d), aus dessen Tiefe wieder der „feierliche Ruf" heraufbraust, der von den Hörnern weitergetragen und von schmetternden Aufschwüngen der Trompeten und Posaunen begleitet wird. Die Spannung des Vorhalts löst sich schließlich in einem strahlenden C-dur-Klang. —

Eine kleine kadenzierende Wendung im p der Posaunen kündet Neues an, die Erwartung wird noch mehr durch abgerissene Pizzikatofolgen, durch

unbestimmte, melodische Motive und durch ein verebbendes pp gespannt. Da klingt in der Oboe, scharf profiliert, ein Thema auf, das in der Folge verschiedene Instrumentenstimmen durchwandert. (Der Kopf des Themas stellt eine rhythmische Umbildung des Rufmotivs dar.) In der weiteren Entwicklung taucht ein 2., 3. und 4. Thema auf. In buntem und farbigem Wechselspiel werden die Themen zu vielseitigster Verknüpfung und Wirkung gebracht. Die klangliche Entwicklung verdichtet sich hierbei zu dramatischen Ballungen, führt zu kurzen Haltepunkten, nach



denen neue Durchführungen anheben, kommt vorübergehend in einem verhaltenen „Intermezzo" zur Ruhe und mündet schließlich in einen spannenden Orgelpunkt auf C, über dem sich noch einmal ein Motiv nach dem anderen auftürmt. — Ein Nachklang der Trompeten führt zum Einleitungs-Maestoso zurück. Über die erneut aus dem p aufstrebende „Woge" geht es in den spannenden Vorhaltakkord hinein. Mit dem wieder einfallenden „Ruf" wächst die Spannung zu stärkster Intensität, bis das Ganze in der scheinbar so geringfügigen Rückung vom d zum e des C-dur-Klanges wie befreit emporgehoben wird.

Fassen wir ausschließlich die formalen Vorgänge ins Auge, so wird folgender Ablauf erkennbar:

Eröffnung (Maestoso).
Überleitung (Andeutung der Themen).
Quadrupelfuge: Durchführung des 1. Themas, des 2. und 3. Themas (gekoppelt), des 1., 2. und 3. Themas (gekoppelt), Zwischensatz in Art eines kontrastierenden Mittelteils (2. Thema in versa, 1. Thema), Durchführung des 4. Themas (Koppelung mit 1., 2. und 3. Thema), Koppelung sämtlicher Themen, recte und in versa.
Überleitung (Nachklang).
Beschluß (Maestoso).

Bei dieser aufs höchste gesteigerten Satztechnik mischt sich nichts „Unreines" in den Klang, alles bleibt klar, natürlich und verständlich.

In der Abgestimmtheit von Klang und Form, von Gehalt und Gestalt, in dem Ebenmaß der zu einer Einheit verschmolzenen Formelemente und in dem edlen Schwung der klanglichen Linie zeigt das Werk eine seltene Geschlossenheit und überzeugende Ausdruckskraft.

Erich Schütze.

Zeitgenössische Klaviermusik

Die Betrachtung neuer Werke für Klavier stellt sich immer schwierig, wenn sie nach bekanntem Rezept billiger Dutzendware hergestellt sind und mit ihrer Einförmigkeit in Schwierigkeiten mit dem Vokabular stehen. Hingegen sind die vorliegenden Werke aber fast durchweg von ausgesprochenen Persönlichkeiten verfaßt, die etwas zu sagen haben und ihren guten Namen, wenn nicht erst begründen, so doch erneut unter Beweis stellen. So sprechen die hier genannten Stücke für sich; sie enthalten sich einer öden Gleichmacherei, aber auch einer Originalitätssucht: Mithin ist ihre Betrachtung eine von froher Anerkennung getragene Propaganda, die sich heftig gegen eine snobistische Meinung richtet, die da sagt, die meisten Komponisten verlören sich heute in kleinen Formen, sie schrieben kleine Serenaden, kleine Suiten, kleine Spielmusiken und was derart nette Kleinigkeiten mehr seien. Ein vollkommenes kleines Klavierstück ist mehr wert als zehn schlechte lange und „schwere" Klavierstücke, die kaum einer spielt. Man sollte nicht das alte Sprichwort vergessen: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten!"

Eine ganz starke Begabung wie Cesar Bresgen beweist, daß ein „Werk 1" durchaus nicht ein Erstlingswerk sein muß; diese „Suite für Klavier" ist sicherlich sein fünfzigstes, was die reife Behandlung und die überlegene Ausführung anbelangt. 1938 im Verlage Willy Müller, Karlsruhe i. B., erschienen, bietet die Suite in sechs Stücken eine Musik konzentrierter Erfindung, eine trächtige Thematik und unbedingt ansprechende Gestaltung. Die Satzbezeichnungen (Marsch, Intermezzo I, Dorfmusik I, Intermezzo II, Dorfmusik II, Fuge) bedeuten ein Programm in dem Sinne, daß gesundes tänzerisches und melodisches Empfinden jedes Konstruktive und losgelöste Tönespiel geistreicher Kombinatorik ausschließt und seine natürliche Intensivierung in der Fuge findet; mit illustrierender Programmusik hat das nichts mehr zu tun. Wir haben heute durchaus die Empfindung, daß der Begriff „Dorf" Nährboden für die Gesundung der Musikpflege ist, wenn wir ihn richtig fassen. Das vorliegende Werk ist auch seiner gediegenen kontrapunktischen Ausführung und unkomplizierten Spielbarkeit wegen sehr zu empfehlen. — Die „Vier Klavierstücke" op.35 von Max Trapp (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) sind in ihrer einheitlichen Diktion sicherlich als Zyklus gedacht; die Sätze „Spiritoso", „Amoroso", „Serioso, „Giocoso" stehen unverkennbar in charakteristischer Beziehung zueinander. Die musikalische Eigengesetzlichkeit der vorwiegend auf die Bewegung (den Ablauf) eingestellten Thematik bedingt den klanglich mitunter herben Horizontalaufbau, der deutlich die Auseinandersetzung mit dem bisher geltenden musikalischen Klangmaterial erkennen läßt. In der Kombinatorik der Bewegungszüge erschöpft sich aber der Stil Trapps keineswegs; eine Fülle metrischer und großrhythmischer Feinheiten zeichnen diese Stücke aus, die sich bei näherer Bekanntschaft als reizvolle Aufgabe einer sinnvoll gestalteten Wiedergabe erweisen. Wer hier nur Motorik und Impressionismus heraushören wollte, würde dem bezwingenden schöpferischen Gehalt nicht gerecht werden; der organische Verlauf dieser Musik ist überzeugend und gründet sich auf tiefe Einsicht in das Wesen der Klavierstilistik.

Ganz klar und leicht ist die „Suite in G-dur für Klavier" von Armin Knab (Verlag Bärenreiter, Kassel), die, auf dem Cembalo gespielt, ihre Zugehörigkeit zur Welt etwa Joh. Kaspar Ferd. Fischers dokumentiert (dies natürlich cum grano salis gemeint); doch hat Fischer bereits den charakteristischen Auftakt bei der Allemande und den typischen Schluß in der Courante, so daß Knab auf noch ältere Vorbilder zurückgreift. Die sieben Sätze haben die Frobergersche Reihenfolge (dazu noch Menuett und Gavotte als Schaltsätze) und sind köstliches Musiziergut nicht bloß für Unterricht und kleine Leute, sondern sind auch echte und gute Hausmusik. — Mit dem etwas schwierigen Mittel der funktionellen Chromatik spätromantischer Umschweife arbeitet Georg Schumann seine imposanten „Variationen und Rondo über ein Thema von Mozart" op. 76 (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig), ein an Pianisten und Hörer gleichermaßen Anforderungen stellendes geistreiches Werk voll eindrucksstarker Stimmungen und mit bekannt geschickter Satzkunst. Interessant ist der formale Aufbau der fließenden Übergänge, die den additiven Zyklus zu einem festgefügten Ganzen harmonisch-homophoner Einsätzigkeit schmieden und wesentlich zum konzertanten Effekt dieser bekenntnisreichen Musik beitragen. — Hermann Lilge ist bekannt als einfallsreicher Komponist gediegener Klangwirkungen. Seine „Fünf kleinen lustigen Stücke" op. 51 (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) sind hübsche Eingebungen voll spielerischer Laune und Munterkeit, für die der Begriff „lustig" vielleicht doch nicht ganz glücklich gewählt wurde, weil er eingehend auf Programmatisches hinweist. Es sind eher Impromptus im Scherzocharakter, doch fein ausgefeilt und ganz ohne Füllsel. Am klarsten tritt ihr Charakter an

dem vierten Stück zutage, in dem das Scherzando im Kontrast zum wiegenden Anfangsthema unbedingt überzeugt. Die Stücke, an sich knapp, enthalten sich völlig gezierter Wendungen und heben sich vorteilhaft von ähnlichen Versuchen ab, die sich in Kleinigkeiten erschöpfen; sie sind im Gegenteil auch im kleinen großzügig und interessant. — Walter Niemanns „Musik für ein altes Schlößchen" op. 147 (Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg und Wien) reiht sich würdig seinen früheren Produktionen gleichen Stils an. Was manchem vielleicht als erstarrte Manier erscheinen sollte, ist eben voraussetzungslose Improvisation des Praktikers, der seinen adäquaten Stil gefunden hat und in weiser Beschränkung auf seine ganzheitliche Eigensprache jedem Experiment widersteht. Die Vorzüge dieser künstlerischen Werkgerechtigkeit wissen die Freunde der Niemannschen Musik zu schätzen. — Auch Karl Bleyles Musik hat eine seinen Anhängern vertraute einheitliche Stilistik. Seiner auf gutem handwerklichen Können begründeten Satzkunst eignet ein verbindlicher Wohlklang und schön klingender Reiz. Seine „Sechs Klavierstücke" op. 33 (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) sind wie seine „Fünf Klavierstücke" op. 48 (im selben Verlage) romantische Lyrismen gediegenen Gehaltes, bei denen assoziative, in Überschriften erklärte Stimmungsmomente klingende Gestalt annehmen. Es gibt noch genug privat Musizierende, die sich dieser gewiß voll Saft und natürlicher Lebendigkeit und ohne schwülstiges Pathos verlaufenden Musizierweise gerne widmen. Kapriziöser sind Bleyles fünf leichte Klavierstücke „Vorfrühling" op. 42 (ebenfalls Breitkopf & Härtel, Leipzig), kurze Charakterstücke pittoresker Art, die auch, wie jene genannten Stücke, keine besonderen technischen Schwierigkeiten bieten. — Leichter in der Ausführung ist der „Musikalische Wochenspiegel" op. 123 von J. Weismann, mit 14 kurzen Stimmungsbildern vom Montagmorgen bis Sonntagabend (Edition Steingräber Nr. 2686). Die einfachen Morgen- und Abendmusiken sind ein interessanter Versuch, die Musik wieder organisch in den Tagesablauf des Hauses einzubauen.

Mit einigem guten Willen kann man auch den „Kleinen Szenen" op. 21 von W. Schneider (Verlag Ludwig Dahlberg, Stuttgart-N.) mit ihren hübschen Einfällen und ihrer manchmal tänzerischen Grazie zustimmen, so dem kleinen Konzertwalzer oder der kleinen Serenade „Bali"; im übrigen aber werden die Würde und Aufgaben der Musik, die auch bei kleinen Sachen zu wahren ist, leicht unterschätzt. Der Komponist zeigt mit dieser Talentprobe aber unmißverständlich, daß er auch größeren Aufgaben gewachsen ist. — Einer guten Aufnahme ist die kleine Tanzfolge „Tuxer Tänze" von Käthe Volkart-Schlager (Verlag Fritz Müller, Karlsruhe i. B.) sicher. Frische Derbheit paart sich mit sinniger Anmut, an klassischen Vorbildern ist der wohlklingende Klaviersatz geschult und verrät den guten Geschmack der Komponistin, die sich nicht in Einzelwirkungen verliert und das Ganze, auch ohne auf die tonale Einheit zu achten, großzügig wie aus einem Guß gestaltet.

Die „Konzertetüde" op. 38 von Friedrich Karl Grimm (Verlag Ries & Erler, Berlin) widmet sich mit Glück dem technischen Problem, die Treffsicherheit bei weit auseinanderliegenden bravourösen Akkorden und Oktaven zu üben und die Armbewegungen in motu contrario mit dem Öle der Lisztschen Technik zu fördern. Der Titel „Etüde" hätte in Ansehung kleiner Unausgeglichenheiten völlig genügt. — Einer fleißigen Ausarbeitung hat sich Julius Klaas bei seinen „Sechs Impromptus" op. 39 hingegeben (Verlag Heinrichshofen, Magdeburg), einer bei aller Ausschmückung doch nach innerem Erlebnis ausgerichteten Musik ohne äußerliche Effekte. Der am romantischen Klavierstil ausgerichtete Komponist fesselt durch mehrere echte Einfälle und ihre ansprechende Durcharbeitung im Sinne der Situationsmalerei; wenn hierbei Absonderlichkeiten (z. B. im Brahmsischen Des-dur-Stück, Nr. 5, ist manche Fortschreitung künstlich) mit unterlaufen, so zwingt der Ernst, das künstlerische Gewissen des Komponisten, aus Plattheiten herauszustreben, zur Achtung. Dieser Ernst ist, um es einmal allgemein zu sagen, ein ethischer Wert, der das Kunstwerk vom Kunststück unterscheidet. Es scheint manchmal nötig, wieder auf Cornelius' beherzigenswerten Gedanken hinzuweisen, den der Dichtermusiker gelegentlich seines großen Lohengrin-Aufsatzes 1867 schrieb: „Der Ernst, welcher in unseren Augen das Kunstwerk adelt, dessen Abwesenheit es zu einem Kunststück herabsetzt, ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsene Kraft der Seele" usw. Es ist nicht mehr so, wie man früher in fröhlicher Stunde wohl sagen hörte: „Mundus vult Schundus"; die Musik drängt wieder zu jener Würde hin, die ihr in Zeiten des großen Stiles eigen war. Das muß auch aus kleinen Stücken hervorgehen. Vielsagend erscheint in diesem Zusammenhang die „Konzertmusik" in zwei Teilen von Helmut Degen (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz), stark in der Konsequenz, alles Epigonale zu vermeiden und Ordnung in das Klangbild nach selbstgesteckten Zielen zu bringen. Es gehört heute und insbeson-

dere bei der Nachbarschaft mit der weitaus noch der romantischen und nachromantischen Klanglichkeit huldigenden Klaviermusikproduktion kein besonderer Scharfblick mehr dazu, in Werken dieser Art zukunftträchtiges Musikwollen zu erkennen. Das ist kein Konstruktivismus mehr, den man z. B. Hindemith verübelte, sondern mit innerer Notwendigkeit gefügter Bau. Der erste Teil (= Satz) ist eingeleitet von einer barförmigen, auf den Taktstrich verzichtenden Fantasie, in der sich ausdrucksvolle Linien über gleichförmig pochendem Baß heranbilden und rezitativisch zum rhythmisch präzisen Hauptgedanken einstellen. Auch der zweite Satz hat eine ausdrucksvolle Einleitung mit sorgfältiger Stimmführung, gleichsam eine intensive Besinnung auf das nach wuchtigen Akzenten und plastischer Symmetrie drängende Musizieren. Solche Musik ist eine vorwiegend auf linearer Bewegung errichtete Situationskunst, deren Ablauf weniger extensiv als intensiv ist und als solche auf die zureichende Begründung gelegentlicher Klanghärten verzichten kann. — Zum Schluß seien drei Sonatinen erwähnt, die für Unterricht und Vortrag geeignet sind. Fritz Reuter bevorzugt in seiner D-dur-Sonatine (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) einen sehr durchsichtigen Klaviersatz und knappe, etwas floskelhafte Motivik und trifft in der gefälligen Durcharbeitung den harmlosen Ton spielerischer Musik. Die frühlingshafte Frische dieser schlichten Tonalität gewährt einen direkten Zugang zu dem Werk, das sich als Studie für den deutlichen Anschlag besonders auch zum Unterricht eignet. — Der Engländer Victor Bueßt bekundet mit seinen beiden „Sonatinen" (Verlag J. & W. Chester, London) eine vom französischen Impressionismus ausgehende Klangfärbung und ist in seiner fließenden Modulation konsequent, ohne zur plastischen Einheitlichkeit zu gelangen. Auf die Dauer wirkt sich ein architektonischer Mangel, eine anekdotenhafte Konstruktion ermüdend aus; es ist späteste Romantik, immer Musik des Werdens, der Entwicklung und nicht des Seins, der Fläche. Das wird klar, weil man angesichts der reichen harmonischen Hilfsmittel die Übersicht über eine gestaltannehmende Idee verliert. Aus diesem Grunde erachten wir die zweite (übrigens viersätzige) Sonatine als uneinheitlich. Sie ist eigentlich die Folge von vier Impromptus, die an sich betrachtet von ansprechender Wirkung sind; als Sonatine aber verlangt sie ein harmonisches Gleichmaß von Kraft und Form, von Stoff und Geist, wenn sich ihre Ansprüche mit solchen reichen Klangmitteln über den werktäglichen Gebrauch so sehr erheben.

Paul Egert.

Ludwig Erks Volksliedersammlung

Auf den unveränderten Neudruck von Ludwig Erks Sammlung „Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben von L. Erk und Wilhelm Irmer" durch Dr. Johannes Koepp wurde bereits einmal hingewiesen. Jetzt liegen im Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam, sämtliche 13 Hefte der einzigartigen Publikation vor, die auch im Antiquariatshandel seit langem nicht mehr vollständig zu beschaffen war. Der Verlag hat für den praktischen Gebrauch eine zweibändige Ganzlederausgabe vorgelegt, die geradezu bibliophilen Wert beanspruchen darf.

Johannes Koepp schreibt in seinem Vorwort: „Durch den Neudruck der 13 Hefte wird ein kostbares, seltenes Volksliedwerk der Vergangenheit entrissen, das dem singenden Deutschland vor allem unbekannte Volkslieder erschließen soll. Es darf wohl mit Fug und Recht die erste große Volksliedsammlung mit den Weisen genannt werden, die gerade vor hundert Jahren zu erscheinen begann. Der Neudruck wird nicht allein eine wertvolle Handreichung und Stoffsammlung für den Liedforscher sein, sondern vor allem die vielen Singe- und Musizierkreise werden in diesen Heften unbekannte und wenig bekannte Lieder — oft in den verschiedensten landschaftlichen Abwandlungen — in reichster Auswahl finden: Lieder für alle Gelegenheiten und alle Feste des Lebenslaufes und Jahreskreises, Lieder aus der Geschichte unseres Volkes, Balladen, die bis in die graue Vorzeit zurückreichen, Liebeslieder und Lieder aller Stände, ernste und heitere Lieder, wehmütige und übermütige voll Scherz und Unsinn, Tanzlieder und Spiellieder für die Kleinen. Wir glauben, durch die Veröffentlichung dem Bedürfnis nach neuen, unbekannten Liedern entgegenzukommen, dem Wunsche der singenden Jugend, neues Liedgut aus alter Zeit zu den Liedern des Dritten Reiches hinzuzufügen."

Die Beschreibung des Lebensweges von Erk und seiner Arbeitsmethode, die Koepp gibt, wird die Achtung vor dem großen Volksliedforscher, der 20 000 Lieder aufzeichnete, noch erhöhen. Den Schlüssel zur Benutzung des Neudruckes bildet das sorgfältige Gesamtverzeichnis der Liedanfänge. Das Werk wird nun neben den zahlreichen vorliegenden Liederbüchern zu den unentbehrlichen

Hilfsmitteln für den Forscher, für Singeleiter und für den Musikfreund gehören. Es ist eine Fundgrube von bleibendem Wert. Der Wagemut des Verlages ist ebenso hoch zu veranschlagen wie der Einsatz des Herausgebers Johannes Koepp.

Herbert Gerigk.

Das kleine Klavierbuch

In vier stattlichen Heften hat Kurt Herrmann „Das kleine Klavierbuch" (Verlag C. F. Peters, Leipzig) für Kenner und Liebhaber herausgegeben. In chronologischer Folge führt der Weg vom 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Johann Erasmus Kindermann steht am Anfang, Edvard Grieg am Ende der Sammlung. Mit Sorgfalt, aber auch mit größter Zurückhaltung werden die notwendigen Hinweise gegeben, die namentlich bei dem Heft „Vorbachische Meister" und für das folgende, „Das Zeitalter J. S. Bachs", von Wichtigkeit sind. Viele der aufgenommenen Stücke, die durchgehend einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht überschreiten, werden erstmalig allgemein zugänglich gemacht. Neben den bekannten Namen findet man auch manchen anderen, der in den Musikgeschichten nur beiläufig aufgezählt zu werden pflegt. Die Kompositionen selbst dürfen durchweg auf Grund ihres musikalischen Wertes Interesse beanspruchen. Die Hefte ermöglichen einen Rundgang durch die Geschichte der Klaviermusik an geschickt ausgewählten Beispielen. Die Beschränkung bei den Werken der Größten berührt in diesem Rahmen angenehm, denn eine solche Sammlung kann auch für den Musikliebhaber kein Ersatz für die Klassikerausgaben sein. Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt sind selbstverständlich vertreten. Für den Unterricht und ebenso für das häusliche Musizieren wird die Ausgabe viel Anregung bieten. Lediglich den völligen Verzicht auf Quellenhinweise wird man bedauern, denn oft genug sind sie für den Musikfreund Anregung zum Suchen nach weiteren, ihn besonders interessierenden Werken.

Herbert Gerigk.

Christian Nützel: Volkslieder aus der Bayrischen Ostmark, Landschaftliche Volkslieder, 34. Heft, herausgegeben mit Unterstützung der Deutschen Akademie und des Deutschen Volksliedarchivs. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1938.

Die Lieder zeigen nicht nur sprachlich, sondern auch musikalisch ihre Herkunft aus dem Grenz- und Überschichtungsgebiet des Bajuvarischen, Fränkischen und Thüringisch-Sächsischen. Im Melodischen überwiegen die mitteldeutschen Liedtypen, doch findet sich gelegentlich auch rein Bajuvarisches wie z. B. Nr. 8 oder eine mitteldeutsche Melodie mit bayrischen Einschlägen (siehe etwa Nr. 22). Stammestümlich aufschlußreich ist auch die Abwandlung einer schwäbischen Ländlerweise (Nr. 54). — Der Anhang enthält ausreichende Herkunfts- und Quellenangaben und verwirklicht damit erstmalig eine Forderung, die schon verschiedentlich bei der Besprechung anderer Bände der Reihe zu stellen war. Werner Danckert.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Deutsche Liederkunde. Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz. 1. Band. Herausgegeben von Dr. Johannes Koepp. Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam, 1939. 247 Seiten.

Die lange vermißte zentrale Sammelstelle für Mitteilungen und Studien über die Volksliedarbeit scheint mit dem vorliegenden Jahrbuch des verdienten Volksliedforschers Dr. Johannes Koepp geschaffen zu sein. Aus allen Gauen des Reiches strömt das Material in ungeahnter Fülle zusammen. Unter einem Volkslied versteht Koepp „das in der Gemeinschaft gesungene deutsche Lied". Die drei Dutzend Beiträge seines Jahrbuches hat er in folgende Abschnitte eingeordnet:

„1. Vom deutschen Volkslied: Unbekannte und alte Volkslieder für die Singkreise unserer Zeit und allgemein wichtige Ergebnisse der Volksliedforschung.

2. Vom neuen Kampflied: Eigenberichte der Dichter und Komponisten der Kampf- und Bekenntnislieder über die Entstehung und Verbreitung ihrer Lieder.

3. Vom deutschen Volkstanz: Alte Tänze und grundlegende Aufsätze zur Volkstanzfrage. Dem Tanz der Gemeinschaft aus der arteigenen Überlieferungswelt unseres Volkstums wird eine entscheidende Aufgabe in der Fest- und Feiergestaltung zugewiesen."

So weit die Erläuterungen, die Koepp selbst gibt. Wolfgang Stumme beginnt mit einem Aufsatz „Volksliedsingen der Jugend". Koepp steuert Beiträge hinzu: „Vergessene Handwerkerlieder", „Lieder hinterm Stacheldraht", „Die ersten Kampflieder" und manches andere, alles aus dem unmittelbaren Umgang mit dem Volke geschöpft und trotz der flüssigen Darstellung mit allem Rüstzeug der Wissenschaft behandelt. Erich Lauer schreibt „So entstanden unsere Kampflieder!" Arno Pardun, Gustav Büchsenschütz, Hermann Blume berichten über eigene Schöpfungen.

Aufsätze von grundsätzlicher Bedeutung sind Karl Haidings „Zur Tanzfrage" und Arthur Nowys Untersuchung „Der Volkstanz und seine wissenschaftliche Betreuung". — Dieses erste Jahrbuch birgt bereits vielfältigste Anregung, und zwar nicht etwa nur für den Volksliedforscher, sondern ebenso für jeden Musiker und namentlich für die Kreise, die sich die praktische Volksliedpflege zur Aufgabe gemacht haben. Man wird dem Werk ebenso Verbreitung wünschen wie man die Fortsetzung befürworten muß.

Herbert Gerigk.

Karl Blessinger: Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin, 1939. 94 Seiten.

Es fehlt dringend eine geschlossene Darstellung der Rolle des Judentums in der deutschen Musik. Man ist leicht geneigt, die zersetzenden Einflüsse zu unterschätzen, und jede gewissenhafte Beschäftigung mit diesem Gebiet zeigt die Notwendigkeit der Kenntnis dieses Kapitels unserer Musikgeschichte. Da kommt Dr. Karl Blessingers Schrift gerade im rechten Augenblick, denn sie bietet ein vorbildliches Material für Schulungszwecke für den einzelnen wie für die Gliederungen der Bewegung. In weitestem Umfange wird zunächst das raffinierte Eindringen des Juden in die verschiedenen Bezirke der Tonkunst und des Musiklebens dargelegt, und in treffenden Formulierungen gibt Blessinger dann Kennzeichnungen der uns gegenübertretenden Typen und ihre Auswirkung. Dabei erscheinen Mendelssohn, Meyerbeer und Mahler als drei charakteristische Vertreter für den gesamten Umkreis der jüdischen Musiker. Als besonderen Vorzug des Buches kann man die Vereinigung von unantastbaren wissenschaftlichen Tatsachen mit weltanschaulichen Folgerungen betrachten, wie sie sich für den Nationalsozialisten als Selbstverständlichkeit ergeben. Die Fülle des Materials ist bemerkenswert. Für den Erzieher wie für den Politiker und namentlich für den Musiker bildet diese Schrift eine unentbehrliche Einführung in den Fragenkreis: Judentum und Musik.

Herbert Gerigk.

Sebastian Röckl: Richard Wagner in München. Ein Bericht in Briefen. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1938. 99 Seiten.

Als im April 1864 der junge König Ludwig II. den von ihm über alles verehrten Richard Wagner zu sich an den Münchner Hof holte, bedeutete das für Wagner die Erlösung aus einer der qualvollsten Situationen seines Lebens. Er erhielt durch die veränderten Umstände neue Schaffensfreude. Aber das Glück wurde nur zu bald getrübt, und schon Ende 1865 mußte Wagner München verlassen, weil die Volksmeinung gegen ihn aufgewiegelt war. Röckl hat aus bekanntem und aus bisher unveröffentlichtem Briefmaterial diesen wichtigen Abschnitt im Leben des Meisters gewissermaßen authentisch dargestellt. Nachdem Röckl 1936 starb, hat der Verleger Bosse die Veröffentlichung nun unverändert nach seinen Korrekturen vorgenommen und die Wagner-Literatur um einen interessanten Beitrag vermehrt.

Herbert Gerigk.

Else von Hase-Koehler: Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild. Leipzig, 1938, Köhler & Amelang, 338 Seiten.

In neuer, unveränderter Auflage erscheint diese auch heute noch unentbehrliche Sammlung von Reger-Briefen. Der Herausgeberin lagen etwa 4000 Briefe vor, aus denen besonders die ausgewählt wurden, die Regers Bemühungen um die Anerkennung seines Schaffens in der Öffentlichkeit zeigen. Wir bewundern Regers Geschick, mit dem er seine Freunde von der Richtigkeit des künstlerischen Lebenswegs zu überzeugen wußte und mit dem er seine Feinde bloßstellte. Schlagfertig und mit feinen ironischen Bemerkungen führte er seine Rede, und nicht zufällig lebt gerade

diese Seite seines Wesens noch heute in vielen Anekdoten.
Mit philologischem Verantwortungsbewußtsein hat die Herausgeberin eine große Zahl der Briefe als Ganzes wiedergegeben und sich nur in besonderen Fällen zu Ausschnitten entschlossen. Die eigenwillige Interpunktion Regers blieb erhalten. Andere Eigenarten, etwa die vielfachen Unterstreichungen und sonstigen Äußerungen seiner Leidenschaft waren freilich im gedruckten Schriftbild nicht anzudeuten. Aus diesen Dokumenten geht so recht Regers deutsche Gesinnung und Lauterkeit hervor, namentlich aus den Briefen der letzten drei Lebensjahre, die vom Geschehen des Weltkriegs erfüllt sind. Die Jugendbildnisse Regers, die die Herausgeberin 1928 erschlossen hat, dürften noch heute besonderes Interesse beanspruchen.

Wolfgang Boetticher.

Hans Rentzow: Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts. (Niederdeutsche Musik. Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Rostock; herausgegeben von Professor Dr. Erich Schenk, Rostock. Heft 2.) Verlag Adolf Nagel, Hannover, 1938. 178 S.; 8 S. Notenanhang.

Rentzow unternimmt den Versuch, die musikalische Leistung eines deutschen Gaues, in dem aus geographischen und politischen Gründen sich keine Stätten höchster deutscher Geisteskultur entfaltet haben, abzugrenzen und zu würdigen. Der Begriff „Heimat" wird ziemlich weit gefaßt, Ausgangspunkt sind nicht nur die gebürtigen Mecklenburger, Rentzow ist berechtigt, auch die zugewanderten schöpferischen Kräfte mit einzubeziehen, wenn diese in der neuen Landschaft und dem Volkstum harmonisch aufgingen. Die Entfaltung des neueren deutschen Liedes ist, wie Hermann Kretzschmar bereits vor drei Jahrzehnten im einzelnen feststellte, eng an die beiden Hauptstädte des Nordens, Hamburg und Berlin, geknüpft. Telemann, Görner, Kuntzen, Hertel, Endten, Schmügel bezeichnen die Entwicklung des Hamburger Kreises, der sich vom farblos-galanten Stil allmählich, selbst in den gefällig-konventionellen Gesellschaftsliedern, zum volkstümlichen Ton zurückfand. Ein Vergleich mit den Mecklenburgern der Zeit ist nun sehr aufschlußreich. Anregung boten die Forschungen Erich Schenks (Mecklenburgische Monatshefte X), durch die bereits weite Gebiete erschlossen vorlagen. Rentzow hat einen erstaunlichen Überblick über die stadtgeschichtlichen Quellen Mecklenburger Musikpflege gewonnen. Seltenes Briefmaterial aus Verlegerarchiven, schwer erreichbare Druckwerke, autobiographische Aufzeichnungen und Aufsätze aus entlegenen Tageszeitungen konnte er heranziehen, und so gelingt es ihm, ein lückenloses biographisches Bild der Kleinmeister des Liedes zu entwerfen. In diesem Zusammenhang kommt J. Fr. Löwens theoretischen Schriften über „Freude", „Empfindung" und die Naturgefühle eine neue Bedeutung zu. Löwens Oden fanden ihren Niederschlag in den J. W. Hertelschen Vertonungen. Harmonie und Verzierungstechnik weisen durchweg auf Ph. Em. Bach hin, dessen Einfluß daher gerade im Norden nicht zu unterschätzen ist. Das Liedsammelwerk „An Elise" 1778, ein seltenes Dokument aus der liedarmen Zeit Herzog Friedrichs des Frommen, mußte gegenüber der fehlerhaften Wiedergabe Max Friedländers erneut und auf anderer Grundlage beschrieben werden. — Eine sorgfältige Übersicht über den gesamten Quellenbestand des mecklenburgischen Liedes von 1757—1811 schließt den Band ab, der als ein wesentlicher Beitrag zur Kenntnis der Musikgeschichte einer Landschaft sehr zu begrüßen ist und auch einer Psychologie der musikalischen Begabung einzelner Stämme wertvolle Anregungen schenken kann.

Wolfgang Boetticher.

O. V. Maeckel: Das organische Klavierspiel, 1938. Franz Hanemann Musikverlag, Iserlohn i. Westf., 152 Seiten.

Ein sicherlich erfahrener Klavierlehrer legt mit diesem Buche die Grundzüge seines Unterrichts vor und stützt sich dabei auf einige physiologische Beobachtungen an der Technik des Krümmens und Schlagens der Finger wie der richtigen Haltung des Oberkörpers. Maeckel geht von dem richtigen Prinzip aus, möglichst ökonomisch mit der Kraft des Spielers umzugehen, und er bemüht sich, alle zusätzlichen, irgendwie entbehrlichen Bewegungen einzusparen bzw. auf die Grundvorgänge umzulenken. Die Anweisungen zum Oktavenspiel bei völliger Entspannung des Handgelenks und Oberarmes und möglichster Verwertung des Tastenauftriebs können wohl dem Schüler, der sich bereits auf Maeckels System eingestellt hat, von Nutzen sein.
Bei einer Gesamtbewertung des Buchs wird man sich aber die Frage vorlegen: Geht es heute nicht ohne weitschweifige Verherrlichung jüdischer Klavierhelden, deren Akrobatik und Brillanz der Schüler nachahmen soll? Der Verfasser preist ferner seinen eigenen „unter der Bezeichnung Methode O. V. Maeckel bekannt gewordenen neuen und exakt beweisbar kürzesten, schnellsten und leichtesten Weg zu einer vollkommenen Klaviertechnik für Klavierspieler auf jeder Stufe des Könnens schriftlich niedergelegt" in einem Tone an, der den unbefangenen Leser doch in der etwas

artfremden Form abstößt. Ein Zettel liegt dem Buch bei: „Schon gleich nach dem Erscheinen meines Buches laufen so viele Schreiben mit stets der gleichen Anfrage (betr. Unterricht! Der Ref.) bei mir ein, daß ich, um nicht ungezählte Male immer wieder dieselbe Auskunft geben zu müssen, mich veranlaßt sehe, gleich hier folgendes zu bemerken..." (es folgen Honorarforderungen usw.). Auf der dem Bilde des Verfassers folgenden Umschlagseite finden wir folgende schreckliche Warnung: „Um eine Entstellung und Verwässerung seiner Methode zu verhindern, sieht sich der Verfasser genötigt, nur solchen Personen eine offizielle Autorisation zu erteilen, die ihre Befähigung durch eine vorherige Prüfung durch ihn nachweisen können" (leider ist Prüfungshonorar nicht angegeben). Der Verleger führt den Verfasser als einen Künstler ein, der sich nicht nur als Dirigent und Komponist betätigt habe, „sondern auch jahrzehntelang als Schüler allererster Meister des Klavierspiels selbst Pianist gewesen" sei. Als Motto ist vorangestellt der Satz des Heraklit: „Durch seine Unglaublichkeit entschlüpft das Wahre dem Erkanntwerden." Gegenüber lesen wir als ersten Satz des Vorworts: „Ich bin mir bewußt, mit meiner hier in Buchform niedergelegten Methode der klavierspielenden Welt etwas durchaus Neues zu bieten." Das Schlußwort beginnt: „Ich habe in diesem Buch für die klavierspielende Welt die Art Klavierspiel niedergelegt, die mir stets als Ideal vorgeschwebt hat... Der Weg zu diesem Ideal... war ein sehr langer und sehr schwieriger; es hat nicht weniger als 32 Jahre andauernden Studierens, genauester, immer wiederholter Überlegungen und nicht mehr zu überbietender Versuche an mir selbst und an Schülern bedurft... Interessant dagegen wäre zu wissen, ob auch der größte aller Pianisten, nämlich Franz Liszt, sich der von mir gelehrten Technik bedient hat" — „... so daß man... mehrere Argumente vorbringen kann, aus denen zu schließen ist, daß auch Liszts legendarische Technik ebenfalls wenigstens zum großen Teil in meiner technischen Analyse ihre Erklärung findet." Im Anhang werden „Einige Stimmen über Erfolge, die nur durch das Studium meiner Methode erzielt werden konnten", zusammengestellt. Eine solche Reklametechnik kann nicht anders als geschmacklos bezeichnet werden.

Wolfgang Boetticher.

Erich Valentin: Hans Sommer, Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig, 1939, 246 Seiten.

Über diesen bedeutenden musikalischen Kleinmeister des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der gleichsam im „Nebenberuf" als ordentlicher Professor der Mathematik und Physik wirkte und zu höchsten akademischen Ehren gelangte, lagen uns bisher nur kleine Hinweise in Musikzeitschriften vor, die in großen Abständen das Augenmerk auf diesen nach dem Tode (1922) rasch vergessenen, bescheidenen Mann lenkten. Der 100. Geburtstag Hans Sommers (1937) war dem Verfasser Anlaß, eine umfassende Würdigung in Angriff zu nehmen. Sommers Lebensweg war zu Anfang unruhig, seine musikalische Begabung entfaltete sich ziemlich spät. Bereits in die Jugendjahre fällt die erste Begegnung mit dem genialen Göttinger Mathematiker Richard Dedekind, dem Nachfolger Gauß' an der Universität. 1865 wurde die erste Oper des jungen Gelehrten, „Der Nachtwächter", im Braunschweiger Hoftheater unter Decknamen aufgeführt. Der achtzigjährige Methfessel nahm großen Anteil. Bald folgte ein zweites Bühnenwerk, die Musik zu Körners „Vetter aus Bremen". Sommer hatte eine besondere lyrische Neigung und fühlte sich zu volkstümlichen Stoffen hingezogen. — Im Herbst 1875 stand er an der Spitze der Technischen Hochschule Braunschweig. Aus dieser Zeit ist ihm besonders eine studentische Gesetzgebung zu danken. Mit 47 Jahren trat Sommer von seinem ehrenvollen Rektorat zurück, um sich nun ganz der Musik zuzuwenden. Kaum eine führende Musikerpersönlichkeit der 80er Jahre ist zu nennen, der Sommer nicht persönlich begegnete oder mit der er in Briefwechsel stand. Robert Eitner regte ihn zu der musikwissenschaftlichen Arbeit einer Herausgabe von G. C. Schürmanns Oper „Ludovicus Pius" an. Felix Dahn, der Königsberger Professor für Rechtsgeschichte, bot seinem Kollegen Dichtungen zur Vertonung an. Bald rechnete auch Ludwig Schemann zum Freundeskreis. Große Liedersammlungen, heitere und ernste Bühnenspiele, die nordische Legende „Der Meermann", Männerchöre, große Orchesterwerke sind der Ertrag eines überreichen Lebens. Noch der Vierundachtzigjährige überraschte mit tief erfühlten Goethe-Liedern, in denen er bereits um die Erfüllung des Pfitznerschen Stiles ringt. Bis zuletzt verfolgte Sommer die Idee einer sicheren Organisation des Berufsstandes der deutschen Komponisten, zu deren Verwirklichung er sich selbstlos eingesetzt hat.

Erich Valentin führt uns das Wirken dieses großen Musikpolitikers und Wegbereiters deutscher Kultur in der dankenswerten Studie lebendig vor Augen. Bei der besonderen kulturpolitischen Tragweite dieser Arbeit wäre zur genaueren Bezeichnung jüdischer Musiker und Schriftsteller u. a. die Einführung von Kennziffern im Namensverzeichnis zu wünschen. Wolfgang Boetticher.

Alfred Orel: Franz Schubert. In: Meyers Bild-Bändchen. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1939.

Orel hat die nicht leichte Aufgabe, auf dem Raum von knapp 40 Seiten Lebenskampf und Werk Schuberts ohne wesentliche Lücken darzustellen, vorbildlich gelöst. Trotz der Kürze der ganzen Anlage verspürt man die kundige Hand des hervorragenden Kenners der deutschen Romantik, der den Stoff auf das Notwendigste zusammendrängt und ihn mit großem Sprachvermögen gestaltet. Im einzelnen ist Orels Korrektur des von Gefühl überwucherten Schubert-Bildes bemerkenswert. 63 Abbildungen vereinigt der Anhang, darunter auch einige seltene und nur in älteren Werken zugängliche Darstellungen. Dieses mit großem Anschauungsmaterial reich geschmückte und preiswerte Bändchen wird dem hohen Anspruch einer wahrhaft volkstümlichen Einführung in das Schaffen eines großen Tonmeisters in vollem Umfange gerecht und darf beste Empfehlung beanspruchen. Wolfgang Boetticher.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Boris Blacher, ein noch umstrittener Vertreter der jungen Komponistengeneration, hat seinen bisher stärksten Erfolg mit der „Concertanten Musik" für Orchester gehabt. Die Berliner Philharmoniker spielen dieses Werk unter der Leitung des ausgezeichneten Johannes Schüler, und man ist angesichts der beliebig nachprüfbaren Schallplattenwirkung noch stärker beeindruckt als im Konzertsaal. Die vollendete satztechnische Meisterschaft ermöglicht Blacher den Einbau kontrapunktischer Feinheiten, die den Kenner begeistern und den Liebhaber im naiven Genießen nicht beeinträchtigen. Auch der große melodische Zug der Komposition tritt überzeugend in Erscheinung. Mit dieser Sorgfalt wiedergegeben würde manches neuere Werk seine Wirkung nicht verfehlen. Schüler und die Philharmoniker haben der jüngsten deutschen Musik mit dieser Aufnahme einen wertvollen Dienst erwiesen.

(Electrola DB 4618.)

Hans Pfitzner erscheint neuerdings verdientermaßen mit einigen Aufnahmen seiner Werke. Paul van Kempens Wiedergabe der Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" vermittelt ein vollkommenes Bild des letzten Romantikers, der gleichzeitig ein Fortschrittler im Sinne der neuen Orchestermusik ist. Die Dresdner Philharmoniker bringen den melodischen und klanglichen Reichtum der Partitur zum Blühen — vielleicht daß einige der zarten Episoden dabei etwas grob angefaßt werden. Ergänzend erklingt Mozarts Figaro-Ouvertüre, zunächst auch recht massiv im Klang, um dann schnell jene Grazie zu finden, die Wesensmerkmal dieser Mozartschen Ouvertüre ist.

(Grammophon EM 15241/42.)

Hans Ludwig Kormann, auf dessen 50. Geburtstag wir kürzlich hinwiesen, dirigiert mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses einen schwungvollen Csardas und eine Groteske eigener Komposition. Es handelt sich um Werke der Unterhaltungsmusik, die mit dem vollendeten Können geschrieben sind, das man meist nur bei der sogenannten ernsten Musik voraussetzt.

(Grammophon E 11069.)

Zu den eigenartigsten Orchesterwerken Respighis gehören die „Brasilianischen Impressionen". Die beiden ersten Sätze sind ganz auf bestrickenden Klangzauber angelegt. „Tropennacht" heißt der erste — und die Klangfantasie des großen Italieners spiegelt die lastende Stimmung, die davon ausstrahlt. Eine andere Art von musikalischer Exotik klingt aus dem dritten (letzten) Satz „Canzone e Danza". Die Münchner Philharmoniker unter Oswald Kabasta bereiten dem Werk eine Wiedergabe, die den Künstlern Ehre einlegt, denn wir wissen, daß die Münchner Philharmoniker in die Front der besten europäischen Orchester hineinwachsen. Die Partitur Respighis konnte keine bessere Interpretation finden.

(Electrola DB 4643/44.)

Von Dvořáks Sinfonien ist im allgemeinen nur die fünfte („Aus der Neuen Welt") bekannt. Nun erscheint die zweite (in der Reihenfolge der Entstehung seine siebente) in d-moll auf fünf Platten in einer beschwingten und akustisch gut ausgewogenen Aufnahme der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung von Vaclav Talich. Bülow, Nikisch und Richter führten das Werk in den 80er Jahren zum Welterfolg.

Die Sinfonie vereinigt die böhmische Melodienseligkeit mit einem bei Dvořák seltenen trotzigen Aufbegehren. Die vielen Schönheiten des Werkes sollten ihm auch heute einen Platz sichern! Die überaus klare Wiedergabe zeigt die Vorzüge des Orchesters wie die Fähigkeiten seines Dirigenten. Wieder ist die Schallplatte Schrittmacher für eine Erweiterung des verhältnismäßig engen Kreises von sinfonischen Werken. — Am Rande sei vermerkt — was die Leser wahrscheinlich selbst stillschweigend korrigiert haben werden —, daß im Maiheft Smetanas „Moldau" versehentlich Dvořák zugeschrieben worden ist.

(Electrola DB 3685/89.)

Wenn ein Dirigent wie Leopold Reichwein Nicolais Ouvertüre zu „Die lustigen Weiber von Windsor" mit dem Wiener Staatsopernorchester spielt, dann ist das Ergebnis eine Aufnahme, die alle Feinheiten der Musik erfaßt und von deutscher Romantik erfüllt ist.

(Odeon O—7874.)

Mit der Berliner Staatskapelle hat Hermann Abendroth Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" neu erstehen lassen — die Anlage des Werkes verrät das enge Verhältnis Abendroths zur Welt Glucks.

(Odeon O—7894.)

Die Opern von Boieldieu sind trotz ihres Reichtums an edler Erfindung ganz in den Hintergrund geraten. Nun bringt Walter Lutze die Ouvertüre der „Weißen Dame" mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses in einer so prächtig ausgearbeiteten und zündenden Wiedergabe, daß man leicht auch auf das Werk wieder aufmerksam werden könnte. Unter den beliebten Ouvertüren ist sie sicher eine der ansprechendsten.

(Telefunken E 2872.)

Kammermusik ist nach wie vor die Krone der Schallplattenmusik, weil da nichts verlorengeht und der Eindruck dank der möglichen Konzentration auf das Werk noch stärker sein kann als im Konzertsaal. Das Calvet-Quartett wendet sich mit derselben Intensität wie in den

letzten Monaten Beethoven nun auch Mozart zu. Das Streichquartett in G (K.-V. Nr. 387) ersteht in einer Klarheit der Linienführung und einer Erfassung des musikalischen Gehaltes, wie man es nur bei den besten Künstlern hören kann. Das Andante cantabile ist restlos ausgeschöpft, aber auch alles übrige überzeugt ebenso in der Deutung von Calvet und seinen Partnern, die über eine unbeschreibliche Klangkultur verfügen, wodurch Mozarts Musik ohne verweichlicht zu werden einen geradezu entmaterialisierten Charakter erhält. Wieder eine vorbildliche Studienaufnahme!

(Telefunken E 2867/69.)

Lubka Kolessa spielt Chopins Walzer in Es (Werk 34 Nr. 1) mit solcher Klarheit des Tons und einer Feinheit des Anschlages wie der Phrasierung, daß ihrer Aufnahme eine Sonderstellung unter den zahlreichen Schallplattenwiedergaben dieses Werkes gebührt. Auch die Romanze in As von Mozart wird von ihr voll echtem Empfinden und mit einer Schlichtheit des Ausdrucks vorgetragen, die ihre Begabung im schönsten Lichte zeigt.

(Electrola DB 4654.)

In Stimmungsliedern entfaltet Karl Schmitt-Walter neuerdings sein herrliches Material. „Gute Nacht, Mutter!" und „Schlafende Dörfer", zwei musikalische Belanglosigkeiten, werden durch den Sänger zu kleinen Kabinettstücken.

(Telefunken A 2889.)

Erna Sack läßt ihre höchsten Koloraturen glänzen in zwei Schlagernummern aus Millöckers „Madame Dubarry". Sie singt mit allen Eigenheiten, die sich im Operettenfach heute eingebürgert haben — man bezeichnet manches davon sonst als Unarten. Des unbedingten Erfolges wird auch diese Aufnahme gewiß sein.

(Telefunken A 2870.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Die Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf

Der Stadt Düsseldorf wurde das große Glück zuteil, daß ihr auch in diesem Jahre und für die Zukunft die Durchführung der Reichsmusiktage übertragen wurde. Damit wurde ihr wieder eine kulturelle Vormachtstellung im deutschen Westen geschenkt, die ihr seit der Abwanderung wichtigster Schätze der bildenden Kunst nach München im Laufe des vorigen Jahrhunderts verlorengegangen war. Trotzdem galt diese ehemalige Residenz bisher immer vorwiegend als die Stadt rheinischer Malerei und nicht rheinischer Musikpflege, obgleich hier einst sogar ein Robert Schumann wirkte. Auch vermochten die großen Nachbarstädte eine zumindest ebenbürtige musikalische Kultur zu begründen und zu bewahren. Nun ist Düsseldorf mit einem Male Musikzentrum geworden. Es wird keine Anstrengung scheuen dürfen, auch in den Leistungen des Tages, der fortlaufenden Musikübung, seiner neuen großen Aufgabe zu entsprechen. Inwieweit späterhin die Musikwelt des Reiches, vor allem des weit entfernten Ostens, ebenso ohne großen geldlichen Aufwand an den Reichsmusiktagen in Düsseldorf teilzunehmen vermöchte wie die Musiker des Rheinlands, das ist eine Frage, die noch genau so gelöst werden muß wie die Form der Hinzuziehung auswärtiger künstlerischer Kräfte, denen dieses Mal zum Teil mit der Ehre der unentgeltlichen Mitwirkung auch die Unkosten zufielen.

Der opferwilligen Einsatzbereitschaft führender Orchester und Chöre der Nachbarstädte war es zu danken, daß die allgemeine Leistungshöhe gegenüber dem Vorjahre gesteigert werden konnte, weil den Düsseldorfer Kräften nun nicht mehr schier übermenschliche Anstrengungen zugedacht waren. Dadurch aber auch war es den Programmgestaltern, an ihrer Spitze der Leiter der Abteilung Musik im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Generalintendant Generalmusikdirektor Dr. Heinz Drewes, möglich, die Durchführung der Reichsmusiktage so reichhaltig zu gestalten, daß in einer fast unübersehbaren Veranstaltungsfolge alle Gebiete zeitgenössischer Musikpflege berücksichtigt werden konnten. Viele Ereignisse mußten notwendig auf gleiche Termine gelegt werden, um die kurze zur Verfügung stehende Zeitspanne nützen zu können, so daß die Teilnehmer oft nicht wußten, welchem Ereignis sie den Vorzug geben sollten. Auf diese Weise wurde der Absicht, eine wahre Heerschau deutscher Tonkunst und damit mehr als bloß einen Querschnitt durch das zeitgenössische Musikschaffen zu geben, treffend entsprochen. Gerade dadurch wurden andere bedeutsame Musikfeste des Jahres, die ausschließlich der Förderung der Komponisten und der Erprobung ihrer Werke in gelegentlich internationaler Konkurrenz (wie in Baden-Baden) gelten, in ihrer Bedeutung nicht herabgemindert. Die Reichsmusiktage können ja auch gar nicht alles zur Diskussion stellen, was im Laufe eines Jahres an beachtlichen Schöpfungen entsteht. Auch sie können immer nur einen Teil vermitteln; aber sie bringen diese Auslese zugleich in dem repräsentativsten Rahmen des ganzen Jahres.

Zur Bereicherung und Vertiefung der Darbietungen zeitgenössischer Musik war die Uraufführung eines so formrunden Werkes wie des zweiten „Orchesterkonzerts" von Max Trapp, das ursprünglich die deutsche Musik vor einem internationalen Forum anläßlich des diesjährigen Musikfestes in Baden-Baden vertreten sollte, für die Reichsmusiktage reserviert worden. Überhaupt waren keine Mühen gescheut worden, um auch sonst eine gegenüber dem Vorjahre glücklichere Auswahl zu treffen. Durch „Vom-Blatt-Spiel" vieler Einsendungen wurden maßgebliche Eindrücke über ihren Wert und die Grundlagen zur Entscheidung über ihre Aufnahme in das Gesamtprogramm gewonnen. Tatsächlich gelang eine künstlerische Ausbeute, die vor allem in den Sinfoniekonzerten manch Interessantes zutage förderte. Es lag in der Natur dieser Festwoche, daß in den Konzerten ebenso wie bei allen anderen Veranstaltungen alle Tonsprachen, alle Stile zu Wort kamen, die heute gebräuchlich sind: die rein epigonalen wie die traditionverbreiternden und die zukunftweisenden. So erklangen im Rahmen der Konzertaufführungen nebeneinander absolut rückwärtig orientierte Kompositionen wie die „spätklassische" Introduktion und Chaconne von Hermann Erdlen oder die „im Volkston" verbleibenden Kunstlieder von Hugo Rasch und so kraftvolle, meisterhafte und in der bewiesenen Könnerschaft beispielgebende Auswertungen der Überlieferung wie Paul Graeners klanggesättigte Sinfonische Variationen über das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter" oder Trapps Orchesterkonzert, in dem bachische Formwelt und brucknerisches Klanggefühl eine lose Verbindung eingegangen sind. Außerdem hörte man aber auch die höchst eigenartige „Malinconia" des zweifellos begabten, aber noch etwas abseits haltenden

Theodor Berger, während ein so hervorragender und schon jetzt charakteristischer Vertreter des jungen zeitgenössischen Musikschaffens wie Karl Höller übergangen wurde. Hans Pfitzner andererseits, dessen 70. Geburtstag einen schönen und berechtigten Anlaß zu einer repräsentativen Aufführung gegeben hätte, blieb auf die Programme einiger Werkkonzerte begrenzt, die in dieser Festwoche von dem NS.-Reichssinfonieorchester unter seinen beiden Dirigenten Adam und Kloß veranstaltet wurden.

Als wesentliche Werke dieser Tage verzeichnen wir die Neuaufführung (nicht „Uraufführung") der von Schünemann herausgegebenen Musik Beethovens zu dem Trauerspiel „Tarpeja" (Einleitung zum 2. Akt und Marsch), eine kleine liebenswürdige, früher des öfteren gepielte Schauspielmusik; außerdem G. A. Schlemms ernstes Adagio und frisches Scherzo (zwei Sätze einer Sinfonie), Hans Uldalls lustige, burschikose und humorvoll instrumentierte „Hamburger Humoresken", Wolf-Ferraris klangvoll gesponnenes Triptychon und Paul Höffers zuchtvoll und mit durchaus neuartigen Ausdruckswendungen ausgestattete „Sinfonie der großen Stadt". Kammermusik erschien leider nur in wenigen Proben und war vor allem mit dem Streichquartett in A-dur des jüngst verstorbenen Wiener Tonsetzers Franz Schmidt eindrucksvoll vertreten. Wenn man noch die Kompositionen hinzurechnet, die aus den Kreisen des NSD.-Studentenbundes (Helmut Bräutigam, Friedrich Ferrari, Günter Biala) und der Hitler-Jugend (Cesar Bresgen) beigesteuert wurden, so zeigt sich eine solche Fülle unterschiedlicher, ja sogar gegensätzlicher zeitgenössischer Werke, daß es unmöglich ist, sie alle zu nennen, geschweige sie auf engem Raum zu charakterisieren. Das Programmheft, das alle Hauptveranstaltungen benannte, benötigte nicht weniger als elf Seiten, um alle wichtigen Kompositionen anzuzeigen. Unter diesen Schöpfungen befanden sich abendfüllende Arbeiten wie Kurt Thomas' volkstümelndes, verschiedenste Stile mischendes Chorwerk „Saat und Ernte", Alfred Irmlers klangwuchtige Veroperung des Andersenschen zarten, ironischen Märchens „Die Nachtigall" und Werner Egks freie Umgestaltung des Ibsenschen „Peer Gynt", ein virtuos hingelegtes, effektvolles Bühnenstück, das trotz einiger berechtigter Einwände, die gegen seine technischen Mittel und gegen die Umwertung der Dichtung erhoben worden sind, dem meisten überlegen ist, was heute überhaupt an Neuem auf der Opernbühne erscheint. Werner Egk gehörte deshalb mit Recht zu jenen Komponisten, denen anläßlich der kulturpolitischen Schlußkundgebung zu den Reichsmusiktagen von Reichsminister Dr. Goebbels ein Kompositionsauftrag (10 000 Mark) erteilt wurde, neben Theodor Berger (5000 Mark) und Paul Höffer (5000 Mark). Bei der gleichen Gelegenheit wurde zum ersten Male der Nationale Musikpreis in Höhe von je 10 000 Mark für einen Meister des Klaviers und einen der Violine (der Preis gilt vorläufig nicht für Meister anderer bevorzugter Instrumente oder des Gesanges!) verliehen. Er fiel an zwei vorzügliche Könner, an den jungen Geiger Siegfried Borries und an die Pianistin Rosl Schmidt. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß im übrigen die Reichsmusiktage mit Platzkonzerten, Veranstaltungen zur Pflege der Volksmusik, Tagungen „Singen und Sprechen" (als Gluck-Feier unter Rudolf Schulz-Dornburg), der Musikerzieher, der Komponisten, des Volksbildungswerkes, der Musikwissenschaftler, der Abteilung „Konzertwesen" ausgefüllt waren, so braucht nur noch erwähnt zu werden, daß den Schluß wieder eine Aufführung der Neunten von Beethoven, diesmal (mit den Berliner Philharmonikern) unter der eigenwilligen, faszinierenden und schaudirigentisch vollendeten Leitung Hans Knappertsbuschs, krönte (mit diesem Werk sollen auch die zukünftigen Reichsmusiktage ausklingen). — Unter den Festdirigenten, die eindrucksvollste Leistungen beisteuerten, gehörte dem temperamentvoll zupackenden Hugo Balzer und dem klar und stilvoll gestaltenden Albert Bittner (mit dem Essener Orchester) ein hervorragender Platz. Aber auch die Kräfte des Düsseldorfer Opernhauses und die Chöre aus verschiedenen Städten bezeugten den hohen Rang westdeutscher Musikkultur und eroberten sich nicht weniger Beifall als die Künstler der anderen Haupt- und Nebenveranstaltungen.

Richard Litterscheid.

Alfred Irmlers Märchenoper „Die Nachtigall"

Uraufführung bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen

Die beiden Opernaufführungen der Düsseldorfer Reichsmusiktage hatten nicht nur den Reiz der Gegensätzlichkeit in bezug auf Stoff, Form und Gestaltung für sich, sie waren darüber hinaus ein Beweis für die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten und die Weite der Stilbezirke, in denen sich das zeitgenössische Opernschaffen bewegt. Neben Werner Egks eindrucksvollem und theater-

lebendigem „Peer Gynt" erscheint Irmlers „Nachtigall" der Handlung nach als eine Besinnung auf die stilleren Klänge der Romantik. Der Mecklenburger Maler und Schriftsteller Rudolf Gahlbeck hat sich das Andersensche Märchen „Die Nachtigall" zum Vorwurf genommen. Personifiziert in der Gestalt eines jungen Mädchens ist die Nachtigall die Verkörperung reiner und beseelter Natur, der der rechnende Kunstverstand und der krasse Materialismus in der Konstruktion eines singenden Zaubervogels gegenübergestellt wird. Der Kaiser von China, den die Nachtigall durch ihren seelenvollen Gesang von seiner Krankheit heilte, bricht nach ihrer Flucht — hervorgerufen durch die um den Zaubervogel kreisenden Intrigen der Hofschranzen — körperlich und seelisch zusammen, aber die Nachtigall erscheint wieder, erlöst den von den Dämonen der Vergangenheit gepeinigten und mit dem Tode ringenden Kaiser durch ihr heilendes Lied und gewinnt sich selbst die Freiheit. Die schöne und gedankentiefe epische Dichtung Andersens ist von Gahlbeck stark in die Sphäre bewußter Naivität gesteigert worden. Wie aus den Äußerungen im Programmheft hervorgeht, ist Gahlbeck der Ansicht, daß schon viel damit gewonnen ist, wenn ganze Stellen des Andersenschen Märchentextes in die Opernhandlung übernommen werden. Daß dabei jedoch die Gesetze des Dramas und der Bühnenwirksamkeit zu kurz kommen, bewies die Aufführung, in der die episodenhafte Gestaltung des Textes mit seiner Ausweitung des schlichten Märchenkernes und vielen kaum zu überbrückenden Längen deutlich zutage trat. Wenn zum Beispiel der soeben noch in einer spukhaften Höllenszene, bei der der leibhaftige Tod als stark phosphoreszierendes Gespenst auftritt, mit dem Tode ringende Kaiser, plötzlich genesen durch den Gesang der Nachtigall, unter die von seinem Ableben überzeugten Höflinge tritt und sie mit einem sinnigen gesprochenen „Guten Morgen!" begrüßt, so hat das bei Andersen im epischen Fluß der Märchensprache seine volle Berechtigung, auf dem Gipfelpunkt einer Opernszene jedoch verpufft es oder schlägt in das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung um. Ähnliche Stellen finden sich mehrfach in der Oper, deren handlungsmäßiger Schwerpunkt in der Ausbreitung des Stimmungsmäßigen und in einzelnen lyrischen Szenen liegt.

Irmler ist diesem Stoff mit einer bemerkenswerten Klangfreudigkeit zu Leibe gegangen. Seine herzhaft zupackende Orchestersprache ist gekonnt und in der Instrumentation wirksam, jedoch erscheint sie nicht immer sinnvoll angewandt, da er auch lyrische Stellen gleichsam mit „vollem Werk" anspielt und den Reiz einer klangschwelgerischen Farbenmischung operndramatischen Wirkungen vorzieht. Da, wo es gilt einen lyrischen Stimmungsbogen breit auszuspinnen, hat der gleichmäßige Linienfluß dieser Musik seine Stärken. Es fehlt jedoch die Kunst der Steigerungen, der Gegensätze, kurz das Musikdramatische, das auch in einer lyrischen Märchenoper vorhanden sein muß, soll sie fesseln und nicht ermüden. Auch die vielen Einzelzüge komisch-parodistischer Art, die an sich die Handlung durchaus beleben könnten, verlieren viel von der beabsichtigten Wirkung, da sie sich musikalisch allzu wenig von dem durchgehenden Klanggewand abheben. Insgesamt ist Irmlers Musik stark der Nachromantik, vor allem Richard Strauß, verbunden. Sie entspricht durchaus seinem Bekenntnis zur Tradition, das er im Programmheft in seinen „Forderungen an einen deutschen Komponisten" ablegt und das u. a. auch eine Stellungnahme gegen die Originalität der musikalischen Sprache enthält — eine Forderung, die man gewiß nicht für die junge Komponistengeneration verallgemeinert sehen möchte.

Die Aufführung war ein schöner Leistungsbeweis der Düsseldorfer Bühne. Sie empfing von Hugo Balzer, der während der Reichsmusiktage nicht nur rein arbeitsmäßig eine achtunggebietende Leistung vollbracht hat, und seinem disziplinierten Orchester schwungvollen musikalischen Antrieb. Auf der Bühne stand Tilly Lüssen im Mittelpunkt. Äußerlich eine zarte Erscheinung, gab die Künstlerin ihrer beherrschenden Rolle mit süßem, kantilenen- und koloratursicherem Gesang und schmucklos-klarem Spiel stimmliche und darstellerische Überzeugungskraft. Neben ihr sind Alfred Poell als sympathischer Kaiser, Joop de Vries als kraftvoll singender Fischer, Ludwig Roffmann als karikierender Zeremonienmeister, Walter Hagner als Instrumentenmacher und Marianne Schröder als Küchenmädchen in erster Linie zu nennen. Der Spielleiter Hubert Franz schlug in seinem Bestreben um szenische Auflockerung gelegentlich operettenhafte Töne an. Märchenhaft bunte und aus mancherlei Stilen zusammengestellte Bilder und Kostüme hatte Fritz Riedel besorgt. Um ein gänzlich unerwartetes, javanisch-indische Vorbilder imitierendes Ballett „Der Gott und die Bajadere" machte sich die Tanzgruppe unter Leitung von Heinz Denies verdient. Im Schlußbeifall konnten sich neben den Mitwirkenden auch die Autoren zeigen.

Hermann Killer.

Das Pfitzner-Fest in Frankfurt a. M.

Wenn man sich dazu entschloß, das ganze Lebenswerk Pfitzners einmal zusammenhängend zum Erleben zu bringen, so war ein äußerer Anlaß hierzu gegeben: des Meisters 70. Geburtstag. Daß gerade Frankfurt diese großzügige Ehrung übernahm, wurde durch die enge Verbundenheit Pfitzners mit der Mainstadt gerechtfertigt. Er hatte zwei Jahrzehnte in jungen Jahren hier verlebt, und späterhin durfte er im Kunstleben Frankfurts eine lebendige Pflege seines Werkes feststellen. Begreiflich, wenn man ihm in der Feierstunde an seinem Geburtstagsmorgen als Geschenk die Goethe-Plakette verlieh und ihn zum Ehrenmitglied der Städtischen Bühnen ernannte. Gewissermaßen als Gegengabe erlebten wir dann die uraufgeführte, vom Komponisten selbst besorgte Neufassung der „Rose vom Liebesgarten". Gegenüber allen seither gebotenen Bruchstücken erwies sich nun die tiefe Symbolik und Lebensechtheit dieses Werkes, das, frei von Überladungen und Verwischungen, ein Preislied auf die Opferfähigkeit echten Weibtums und die Kraft sieghaften Glaubens darstellt, empfunden und gewählt in der musikalischen Eingebung und weiträumig in dem Rahmen, den es dem Bühnenbildner und Spielleiter überläßt. Herbert Decker traf im Farben- und Formenspiel seiner Raumbildgestaltung den Geist dieser feinen Natursymbolik, eine wandlungsvolle Hintergrundswirkung zu dem dramatischen Geschehen. Bertil Wetzelsberger leitete die Aufführung in enger Fühlung mit den Absichten des Komponisten, wobei den Solisten dankbare Aufgaben zufielen. Als Minneleide stimmlich und darstellerisch mit feiner Einfühlung Elisabeth Rosenkranz, daneben Albert Seibert in der männlich erfaßten Rolle des Siegnot und die ausgeglichenen, tragfähigen Stimmen Rudolf Gonszars als Sangesmeister und Helmut Schweebs als Waffenmeister. —

In der bereits im Frankfurter Spielplan heimisch gewordenen Jugendoper „Der arme Heinrich" wußte Bertil Wetzelsberger am Dirigentenpult seine Vertrautheit mit dem Pfitzner-Stil erneut zu bestätigen und durch farbenreiche beschwingte Auffassung über jeweilige Klippen hinwegzuhelfen. Der anwesende Komponist dürfte mit dieser überzeugenden persönlichen Wiedergabe einverstanden gewesen sein. — Die unbestrittenste Höhe im Opernschaffen Pfitzners kommt dem „Palestrina" zu, wenigstens hinsichtlich der Bühnenwirksamkeit. Diese Einsicht drängte sich bei der lückenlosen Folge aller Opern auf. Mit anfangs befremdender Herbheit ging Clemens Krauß als Gast feinhörig mehr auf die geistigen als auf die klangsinnlichen Eigenheiten des Tonsatzes ein. Dank dessen wußte er vor allem in den Konzilsszenen eine unwiderstehliche Dramatik zu entwickeln. — Während der vergangenen Spielzeiten hatte man keine Mühe gescheut, Pfitzners Oper „Das Herz" einzubürgern, ohne indes einen unverkennbar bestehenden zwiespältigen Eindruck ausschalten zu können. Man hatte auch diesmal trotz des festlichen Aufgebotes dieser Aufführung ungleichwertige Abschnitte nicht zu überbrücken vermocht.

Daß neben dem musikdramatischen Schaffen des Meisters sein eigentliches künstlerisches Lebensgebiet, das instrumentale und vokale Werk, nicht fehlen durfte, ist für ein Pfitzner-Fest selbstverständlich. In einer Huldigungsfeier arbeiteten Gerhard Frommel und Dr. Erich Valentin in einleitenden Ausführungen die Merkmale der Pfitznerschen Liedkunst heraus, ein aufschlußreicher Querschnitt von op. 2 bis op. 33. Besonders die auf kleinem Raum prägnant charakterisierten „alten Weisen" nach Gottfried Keller erwiesen sich als wertvolle Bereicherung der intimen musikalischen Literatur. — Das Erlebnis der Kantate „Von deutscher Seele" ist sehr abhängig von der Wiedergabe. Franz Konwitschny wußte dieses tiefgründige Werk vielseitig zu charakterisieren, wobei er mitreißend und anfeuernd das Orchester gelegentlich zu stark bevorzugte. Die Solisten Gisela Derpsch, Lore Fischer, Josef Witt und Johannes Willy, der Cäcilien- und Rühlsche Chor, die Singakademie und der Lehrersängerchor durften den Dank des anwesenden Komponisten gleichfalls für sich in Anspruch nehmen. — Im festlich geschmückten Saalbausaal bot dann ein Sonderkonzert einen lohnenden Überblick über das instrumentale Schaffen Pfitzners. Das Vorspiel zum „Christelflein", das jugendfrische Scherzo in c-moll, das Cellokonzert und das Konzert für Cello und Violine (mit Ludwig Hoelscher und Max Strub) sagten manches über die Entwicklung des Meisters aus. Franz Konwitschny vermochte das Typische und Wesentliche der Werke weitgehend zu erschließen. Als dann am Schluß Pfitzner selbst das Pult betrat, um sein „Käthchen von Heilbronn" zu dirigieren, bereitete stürmischer Beifall dem gefeierten Gast eine ehrliche Huldigung.

Gottfried Schweizer.

Das Wiener Musikjahr 1938/39

Wie das abgelaufene Jahr im politischen Leben der Ostmark als Zeit des Übergangs erscheint, die vor kurzem durch das Ostmarkgesetz ihren Abschluß fand, das der zukünftigen Gestaltung ihre endgültigen Richtlinien gibt, so bietet auch das Wiener Musikjahr 1938/39 noch nicht das Bild eines völlig abgeschlossenen Neuaufbaus, wie er nach der Befreiung dieses alten deutschen Kulturlandes gerade auf dem Gebiete des öffentlichen Musiklebens von Grund aus notwendig geworden war. Als der grausige Spuk jüdischer, von einer verantwortungslosen Staatsführung bewußt geförderter Tyrannei über Nacht verflogen war, zeigte sich erst recht, welch reiche Kräfte jahrelang geknebelt und in ihrer Entfaltung absolut gehindert gewesen waren. In gewaltigem Durchbruch regte sich auf allen Seiten machtvoll neues Leben, und gerade deshalb kann es nicht wundernehmen, wenn die einheitliche Ausrichtung trotz des gemeinsamen Zieles, das jedermann von vornherein vor Augen stand, noch nicht in allen Einzelheiten zur Auswirkung kam. Für den Künstler gleichwie für den Kunstpolitiker bot die neue Lage so viel Probleme, daß deren restlose Lösung über die Möglichkeiten der kurzen seither verflossenen Zeit hinausreichte. In unermüdlicher zielbewußter Arbeit wurde aber der neue Bau vielfach schon weit über die Grundmauern hinaus gestaltet.

Vor allem muß der wesentlichen Bereicherung des Wiener Musiklebens gedacht werden, die in der Wiedereröffnung der Volksoper und in der Errichtung der Musikschule der Stadt Wien gelegen ist. Wenn Reichsminister Dr. Goebbels vor einem Jahre hier in Wien sagte: „Die Kunst muß wieder zum Volke kommen, damit das Volk wieder zur Kunst kommt", so hat der zielbewußte Idealismus des Leiters des Kulturamtes der Stadt Wien, Vizebürgermeisters Ing. Blaschke, dies damit in die Tat umgesetzt. Die Volksoper mit ihrem Intendanten Baumann und ersten Kapellmeister Dr. Kolisko, dem noch Max Kojetinsky und Henry Thiel zur Seite stehen, erfüllt als KdF.-Theater die ihrem alten Namen entsprechende Aufgabe in vollem Maße. Der rasch fortschreitende Aufbau des Spielplans zeigt ebenso wie die Zusammenstellung und Schulung des Ensembles erfolgreichste künstlerische Arbeit. Besonderes Verdienst erwarb sich die Volksoper durch die Aufnahme von Bittners „Bergsee" und in jüngster Zeit Lortzings „Wildschütz". Als Weihnachtsgabe bescherte sie den Wienern Pfitzners „Christelflein" unter Leitung des Komponisten. Auffallend und besonders erfreulich ist immer wieder die Frische der jugendlichen Stimmen und die jeglicher Schablone ausweichende Art der Darbietung, ein gemeinsames Dienen aller am Werk ohne Starmätzchen bei den Sängern und beim Dirigenten. Im Rahmen des durch das kleinere Haus notwendig gegebenen Rahmens brauchen die Aufführungen der Volksoper den Vergleich mit denen am Opernring keinesfalls zu scheuen.

In der unter der Leitung Othmar Steinbauers stehenden Musikschule der Stadt Wien wurde mit Erfolg der Versuch gemacht, eine von neuen Gesichtspunkten ausgehende, von neuem Geist getragene Unterrichtsanstalt oder vielleicht richtiger musikalische Erziehungsanstalt zu schaffen. Unmittelbares Verbundensein mit dem Leben, die Heranbildung von Musikern und nicht von Instrumental- oder Gesangsvirtuosen, jedoch ohne Vernachlässigung gründlichster technischer Durchbildung, ist oberster Grundsatz. Bezeichnend ist schon, daß die mit großer Sorgfalt ausgewählten Lehrkräfte fast durchweg der jungen Generation angehören. Daß an der Hauptanstalt, die Zweigstellen nicht gerechnet, schon etwa 800 Schüler unterrichtet werden, zeigt allein, wie sehr diese Schule einer Notwendigkeit entspricht. Dem eigentlichen Konservatorium ist die Ausbildung der HJ.-Musiker angeschlossen, darüber hinaus werden an zahlreichen Gausingschulen über 10000 Kinder dem praktischen Musizieren zugeführt und damit die Grundlagen für die musikalische Zukunft in den weitesten Kreisen geschaffen.

In der Staatsoper (Direktor Kerber) wirkt Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch als künstlerischer Leiter, der den von ihm geleiteten Aufführungen den Stempel seiner besonderen künstlerischen Persönlichkeit aufprägt. Als ständiger Kapellmeister wirkt Loibner, als Gastdirigenten Moralt aus Graz und Reichwein. Daß dieser Zustand nicht dauernd sein kann, ist klar; in der Tat soll auch schon die nächste Spielzeit eine endgültige Regelung bringen. Auch der Aufbau des Ensembles ist wohl kaum noch beendet; die überaus häufigen Gastspiele auswärtiger Künstler haben nicht immer in den ganz besonderen Leistungen der Gäste ihren Grund, sondern oft auch in den hier verfügbaren Kräften. Als volle Neuheit brachte die Oper Rudolf Willes „Königsballade" (Text von O. E. Groh), ein über Anregung Helge Roswaenges geschriebenes Werk, das jedoch keinen Dauererfolg erringen konnte. Das durchaus auf den Gesang eingestellte Werk, das Roswaenge Gelegenheit bietet, seine große Kunst zur vollen Entfaltung kommen zu lassen, ist auch melodisch zu wenig

persönlichkeitserfüllt, als daß es bei seiner sonstigen musikalischen Problemlosigkeit hätte stärkeres Interesse erwecken können. Unter den Neuinszenierungen bleiben Humperdincks „Königskinder", Schmidts „Notre Dame" und Pfitzners „Palestrina" in der Erinnerung lebendig, auch der „Freischütz" wurde wieder in den Spielplan aufgenommen, ebenso Maillarts „Glöckchen des Eremiten", durch dessen Regie Direktor Kerber sich als Theaterpraktiker vorstellte. Der Jahrestag der Befreiung der Ostmark brachte eine glanzvolle „Tristan"-Aufführung unter Clemens Krauß aus München.

Im Konzertleben standen wie bisher die Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker (einer Vereinigung von Orchestermitgliedern der Staatsoper), dann die der Gesellschaft der Musikfreunde unter GMD. Kabasta und die der Konzerthausgesellschaft unter Dr. Böhm in der ersten Reihe. Bei beiden spielen die zum Wiener Stadtorchester erhobenen Wiener Sinfoniker, das zweite Konzertorchester Wiens, dem aber dem Vernehmen nach bald das Wiener Volksopernorchester zur Seite treten soll. Den Weg fortsetzend, den sie schon in den vergangenen Jahren beschritten hatten, rücken die von Kabasta geleiteten Konzerte immer mehr in den Vordergrund des allgemeinen Interesses. Nicht nur die Programmbildung, auch die von stärkster Musikalität getragene Darbietung lassen sie zu den bestbesuchten Konzerten werden. Man hörte u. a. Händels „Feuerwerkmusik" in der Bearbeitung von Harty, Haydns Konzertante Sinfonie für Violine, Violoncell, Oboe und Fagott, in einem Konzert zu Beethovens Geburtstag die Chorfantasie in prächtiger Wiedergabe durch Fr. Wührer und die 9. Sinfonie; ferner Bachs Ciaconna in der Bearbeitung von Casella, die nicht zu Unrecht geteilte Aufnahme fand, von neueren Werken insbesondere die „Olympische Festmusik" von Werner Egk, das Cellokonzert von Trapp (Enrico Mainardi), endlich die „Sinfonische Musik für obligate Trompete und Orchester" von dem jungen, derzeit an der Grazer Oper tätigen Wiener Komponisten Robert Wagner, die dessen Begabung neuerlich unter Beweis stellte. In den von ihm geleiteten Chorkonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde brachte Kabasta u. a. Verdis Requiem und Fr. Schmidts „Buch mit den sieben Siegeln" zu glanzvoller Darbietung.

Unter Dr. Karl Böhm standen die Orchester- und Chorkonzerte der Wiener Konzerthausgesellschaft, die das 25. Jahr ihres Bestehens festlich begehen konnte. Ostmärker gleich wie Kabasta, hat Böhm wohl durch sein langes Wirken außerhalb der engeren Heimat starken Einfluß empfangen. Dem

unmittelbar Musikantischen steht hier scheinbar ein durch absolut musikalische Reflexion beherrschtes starkes Temperament gegenüber, das nur gelegentlich, dann aber unverkennbar zum vollen Durchbruch kommt. Neu für Wien waren in seinen Konzerten insbesondere das Duo für Violine und Violoncell mit kleinem Orchester von Pfitzner (Max Strub — Ludwig Hoelscher) und die von der Konzerthausgesellschaft anläßlich ihres Jubiläums mit dem 1. Preis ausgezeichnete 4. Orchestersuite von Egon Kornauth, ein Werk, in dem der nach langen erzwungenen Wanderjahren wieder in der Heimat wirkende Künstler kraft seiner hohen technischen Kunst den Mut zur Freudigkeit und Leichtigkeit zeigt. In einem der Konzerte des Festzyklus trat Böhm an die Spitze der sächsischen Staatskapelle und bot mit dieser u. a. eine hervorragende Wiedergabe von Regers Mozart-Variationen. Unter seinen Chorkonzerten muß die Aufführung von Bachs Johannespassion hervorgehoben werden, der die der Matthäuspassion unter Furtwängler in den Chorkonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde mit all den Vorzügen und Eigenheiten der Interpretation dieses Künstlers an die Seite trat. Ob es bloßer Zufall war, daß innerhalb 14 Tagen dreimal Bruckners 5. Sinfonie aufgeführt wurde, sei dahingestellt. Es war für den Fachmann sicherlich interessant, dasselbe Werk sozusagen unmittelbar nacheinander von Furtwängler, Böhm und Kabasta zu hören. Ob allerdings dem Werk und seinem Schöpfer auf diese Art der beste Dienst erwiesen wird, ist fraglich. Bruckner ist nicht Alltagsspeise. Sicher ist, daß Kabasta die Wiener Tradition des Musizierens, in der wohl Bruckner zum Teil selbst stand und die er selbst maßgebend beeinflußte, am reinsten zur Geltung brachte. Auch Günter Ramin dirigierte ein Chorkonzert mit Händels Dettinger Tedeum, Verdis Stabat mater und Bruckners 150. Psalm. Sein Auftreten in Wien ließ trotz hoher Qualitäten des Chordirigenten den lebhaften Wunsch wach werden, den Meister der Orgel wieder öfter hier zu hören, um so mehr, als gerade dieses Instrument hier der Werbung durch einen Künstler vom Range Ramins dringend bedürfte. Die Wiener Philharmoniker blieben unter ihrem Hauptdirigenten Furtwängler und mehreren Gast-

dirigenten im allgemeinen ihrer Überlieferung der Pflege von Musik, die außerhalb des Streites der Meinungen steht, treu. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die technische Höhe der einzelnen Mitglieder des Orchesters und die Tradition eines viele Jahrzehnte bestehenden, sich nur allmählich erneuernden Gesamtkörpers den Leistungen ganz besondere Qualität gibt, aber die merkliche Gefahr, daß das Orchester zum Virtuosen wird, läßt immer wieder wünschen, daß wieder ein ständiger und auch immer in Wien anwesender Dirigent die Leitung und Schulung — denn auch vor dem größten Können macht diese nicht halt — übernehmen möge. Die „Ciacona gotica" von Corn. Dopper, mit der Mengelberg bekanntmachte, hinterließ den Eindruck eines interessanten Werkes, das aber unserem Empfinden nicht nahekommt. Mit den Philharmonikern führte Furtwängler auch sein Klavierkonzert auf, dem Edwin Fischer ein hingebungsvoller Interpret war. Echter Kunstgenuß war der Vortrag der Violinromanze Beethovens durch den jungen Konzertmeister der Philharmoniker, Wolfgang Schneiderhahn, im alljährlichen „Nicolaikonzert" zugunsten der Wohlfahrtseinrichtungen der Körperschaft.

In fremde musikalische Welten führten ein „Balkankonzert" und ein japanisches Konzert. In ersterem machte Professor Mihajlo Vukdrakovic mit dem Musikschaffen im slawischen Südosten bekannt. Wenngleich der Vergleich dieser jungen Kunst mit unserer auf eine jahrhundertealte Kunstpflege zurückschauenden Musik fehl am Ort ist und uns anderseits der Vergleichsmaßstab dortiger sonstiger Musik fehlt, hinterließ der Abend den Eindruck, daß sich im musikalischen Kulturleben dieser Länder selbständige Kräfte regen, die im Zurückgreifen auf nationales Volksgut keineswegs als bloße Mitläufer mittel- oder westeuropäischer Musikkultur anzusehen sind. Noch stärker war dieser Eindruck beim japanischen Konzert unter Hisatada Otaka, der erst vor kurzem hier seine Kompositionsstudien beendete, vor allem also der hiesigen jüngsten Generation mit seinen Werken durchaus kein Fremder ist. Hohes Interesse beanspruchten die Versuche der verschiedenen zu Gehör kommenden japanischen Komponisten, mit den Ausdrucksmitteln des modernen Orchesters der alten japanischen Tradition unbedingt treu zu bleiben. Das Fremdartige der Weisen ließ für den Hörer das rein Klangliche stark in den Vordergrund treten, das von völliger Beherrschung des modernen Apparats zeugte. Der verbrauchte banale Vergleich mit den Kunstwerken der japanischen bildenden Kunst, insbesondere den Malereien und Holzschnitten, drängte sich unwillkürlich auf. Otaka selbst hat sich in seinen Kompositionen trotz unverkennbaren geistigen Aufnehmens der europäischen Musik dennoch durchaus völkische Eigenart bewahrt. Großer Erfolg war auch dem NS.-Sinfonieorchester unter GMD. Franz Adam und Erich Kloß beschieden, das in der abgelaufenen Spielzeit zum erstenmal nach Wien kam. Eine Besonderheit bot Elly Ney, die Konzerte von Brahms, Mozart und Beethoven mit Orchesterbegleitung ohne Dirigenten zum Vortrag brachte. Daß der Eindruck bei der intimeren Kunst Mozarts am stärksten war, ist verständlich.

Zwei Ereignisse senkten düstere Schatten über das verflossene Wiener Musikjahr. Bald nacheinander starben Julius Bittner und Franz Schmidt. Bittner war wohl eine der ursprünglichsten und stärksten Begabungen der älteren Generation. Seine Gestalt erwuchs unmittelbar aus der volkhaften Musikalität des Ostmärkers, und dies bestimmte auch das Schicksal dieses Meisters der ostmärkischen Volksoper. Sein unbekümmertes Musizieren wurde als Mangel an Selbstkritik bezeichnet, um so mehr, als sich damit eine bequeme Handhabe gegen den sein Deutschtum betonenden Künstler bot. Eine von der Wiener Kulturvereinigung veranstaltete Gedächtnisfeier brachte Kammermusik, Lieder, eine Opernszene und seine geradezu Schubert fortsetzenden österreichischen Tänze. Eine zweite Feier in der Volksoper, bei der Oskar Jölli Worte des Gedenkens sprach, zeigte vor allem in der sinfonischen Dichtung „Vaterland" und im „Tedeum" den Komponisten großen Stils. Franz Schmidt, schon seit langem als einer der führenden Musiker Wiens anerkannt, hatte erst im Vorjahr mit seinem großen Chorwerk, dem „Buch mit den sieben Siegeln", einen Höhepunkt seines Schaffens der Öffentlichkeit dargeboten, nun erklang seine 4. Sinfonie unter Kabasta, dem sie gewidmet ist, zur Trauerfeier. Überdies aber kam auch der Orgelkomponist mit einer bisher nicht gehörten „Fuga solemnis" für Orgel mit Begleitung von 6 Trompeten, 6 Hörnern, 3 Posaunen, Tuba, Pauken und Tamtam zur Aufführung, die einer großen weltlichen Kantate „Des Volkes Erhebung" zugehört, die der Künstler unvollendet hinterließ. Auch für den in Berlin gestorbenen Wiener Alexander Burgstaller fand sich eine große Gemeinde zu musikalischem Gedenken zusammen.

Riß derart das Schicksal große Lücken in die Musik Wiens, so meldete sich das Leben in den Werken zahlreicher jüngerer Komponisten um so kräftiger zu Wort. Ihrer Überlieferung folgend war es vor allem wieder die Wiener akademische Mozart-Gemeinde unter Führung Prof. Heinrich Damischs, daneben auch die Gesellschaft der Musikfreunde mit eigenen Kompositionsabenden in

kleinem Rahmen, die den jungen Künstlern Gelegenheit bot, vor die Öffentlichkeit zu treten. Unter der großen Zahl der Schaffenden können in diesem Rahmen nur einige wenige erwähnt werden, deren aufgeführte Werke für die Zielrichtung der zeitgenössischen Musik in Wien kennzeichnend erscheinen. Armin C. Hochstetter, dessen politischer Überzeugungstreue erst die Befreiung der Ostmark den Weg in die breitere Öffentlichkeit freimachte, zeigte in seinen Kammermusikwerken ein gerades Fortschreiten auf dem nichts weniger als problemlosen Wege, den ihn seine gedankentiefe Kunst führt. Ernst Geutebrück, dessen Idealismus auch die Kerker der Systemzeit nicht zu brechen vermochten, hat insbesondere mit Liedern den Ruf neu bekräftigt, der seinem vorjährigen Erfolg in Stuttgart folgte. Auch die feine lyrische, in letzter Zeit aber auch ins Dramatische übergreifende Liedkunst Robert Ernsts, des unentwegten kulturpolitischen Kämpfers der vergangenen Jahre, hat in zahlreichen Aufführungen immer weiteren Raum gewonnen. Karl Uray, Herbert Wieninger, Josef Vichler, daneben selbstverständlich Friedrich Bayer, Franz Reinl und eine Reihe anderer sind Namen, die auch im verflossenen Jahre wiederholt im Konzertsaal begegneten. In jüngster Zeit hat eine besondere Begabung, der junge Karl Schiske, durch eine Reihe von Kompositionen, in denen sich zukunftweisende Gestaltung mit stärkster Musikalität paart, mit Berechtigung durch seine Erfolge das allgemeine Interesse wachgerufen. Das Wiener Musikjahr 1938/39 läßt mit voller Zuversicht in die Zukunft blicken. Alfred Orel.

Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen

In den gleichen Tagen boten Nieder- und Oberrhein Musikfeste: Düsseldorf weiteste Ausschau über Gaue und Länder, Donaueschingen stille Versenkung in heimatgebundenes Schaffen. Aus der Blütezeit des Oberrheins bis ins 16. Jahrhundert brachte Prof. Dr. Müller-Blattau mit seinem Collegium musicum der Universität Freiburg Proben kraftvoller, volksnaher Liedkunst: Heinrich Isaac und Ludwig Senfl, Arnold Schlick und Lorenz Lemlin, Hans Kotter, Matthias Greitter und Paul Wüst. Die Badische Staatskapelle setzte sich für Gustav Schwickerts „Sinfonische Musik" und Arthur Kusterers „Sinfonietta" ein und machte uns mit der kraftvollen Tokkata des durchaus eigenen Willy Burkhard sowie den eingängigen „Verdi-Variationen" des in Straßburg geborenen Robert Heger bekannt. Prof. Ludwig Hoelscher spielte Pfitzners Cellokonzert, das der Gipfelpunkt dieses anregenden Abends wurde.

Das Winterthurer Streichtrio machte sich und drei Werke aufs vorteilhafteste bekannt: drei kraftvoll durchgeformte Sätze von Conrad Beck, der sich auch hier wieder als Eigner urmusikantischen Geblüts auswies, den Westschweizer Frank Martin, stets auf durchweg Neues bedacht, das aus kammermusikalischer Umgrenzung in sinfonische oder doch orchestrale Weiten hinausstrebt, und Volkmar Andreaes op. 29, eklektisch fein ausgesponnene Romantikerlinien. In solch schöner, temperamentvoller und disziplinierter Wiedergabe rundeten sich diese drei so verschiedenartigen Schweizer zu wertvoller Ergänzung und wurden dankbar aufgenommen, ihre drei vorzüglichen Interpreten stürmisch gefeiert.

Zu erwählten Sätzen von Joh. C. Ferd. Fischer, dem Badener Markgräflichen Kapellmeister und Vorgänger Bachs, bis zum jüngsten, Helmut Degen, tanzten anmutige Gestalten unter Leitung Almut Winkelmanns und fanden reichen Beifall.

Wolfgang Fortner und sein Heidelberger Kammerorchester spielten Sudetendeutsche Tänze aus dem Kuhland von Karl M. Komma und begleiteten solistische Werke von Hans Pfitzner (Konzertmeister Max Kergl, Mannheim; Cello: Ilse Bernatz, Frankfurt), Gerhard Frommels Konzert für Klavier (Georg Kuhlmann), Klarinette (Paul Blöcher) und Streichorchester, Frederic Adams Concertino pastorale (Englisch-Horn: Her. Töttcher) und Julius Weismanns „Verklärte Liebe", von Hedwig Schöning-Weismann gesungen.

Friedrich Baser.

Musikalisches Experiment im Fernsehsender

Wir haben vor kurzem an dieser Stelle eine Betrachtung über musikalische Sendungen im Fernsehen veröffentlicht, wobei wir bereits andeuteten, daß die Oper wahrscheinlich für den Programmbetrieb recht geeignet sein würde. Inzwischen haben wir nun zwar keine großen Opern, wohl aber bereits drei Singspiele gesehen, die recht erfreuen konnten.

Als erste wurde „Bastien und Bastienne" von Mozart gebracht. Die Spielleitung hatte Dr. Niedecken-Gebhard. Man war zuerst ein wenig skeptisch, als man den Namen

hörte. Ein Mann, der gewohnt war, über riesengroße Räume zu disponieren, dessen Regiearbeit in der weiten Raumgliederung bestand, in der Farbgebung, in der Führung der Darsteller über große Flächen und vor mächtigen Kulissen, im Einsatz von Chören, Gruppen und Massen und nicht zuletzt auch in der Benutzung von Scheinwerfern und Lichtbündeln als raumschöpferisches Element im Sinne von Ausschnittgeben — dieser Mann sollte sich jetzt auf Spielflächen beschränken, die wie Puppenzimmer gegenüber den bisherigen Möglichkeiten wirken mußten? Niedecken-Gebhard fand sich erstaunlich schnell und sicher mit den neuen Gegebenheiten ab. Er hatte sofort das Kammerspielmäßige der Fernsehsendung erfühlt. Es war dabei bemerkenswert, daß er als feste Gegebenheit vom Musikalischen ausging, das will sagen: das musikalische Motiv bestimmte entscheidend die Bildeinstellung und den Bildwechsel mit. Er erklärte uns selbst im Regieraum, daß seines Erachtens eine neue Bildeinstellung oder eine Überblendung nicht eine musikalische Linie zerstören dürfe; das Auge der Kamera müsse — gerade wie der Blick des Zuschauers in einem Theater — während einer Arie auf dem einen Sänger haften bleiben und sich ganz auf ihn konzentrieren. Die Praxis gab ihm dabei recht, er wurde allerdings glücklich durch das Singspiel selbst unterstützt, das ja mit nur wenigen Personen die Handlung bestreitet. Die Aufführung war als durchaus gelungen zu bezeichnen.

Es kann bei dem heutigen Stand des Fernsehens nicht Aufgabe der Betrachtung sein, die Leistungen bereits bekannter und vielfach bewährter Künstler nun noch einmal vor dem Fernsehempfänger zu beurteilen. Zunächst ist es wesentlich, die neuen Sendeformen zu betrachten und zu überprüfen, ob der Einsatz von Mitteln und Darstellern richtig vorgenommen wird. Von einer Wertung der Einzelleistungen können wir also an dieser Stelle absehen. (Als Bastien hörten wir Gino Sinimberghi, als Bastienne Elisabeth Schwarzkopf und als Colas J. Andresen; es spielten Mitglieder des Orchesters des Deutschen Opernhauses unter der Stabführung von Rio Gebhardt vom Fernsehsender, die Bühnenbilder waren von Heinz Monnier schön und geschmackvoll komponiert.)

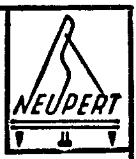
Als zweite „Oper" wurde „Die Opernprobe" von Lortzing gesendet. Das obengenannte Orchester spielte unter Gustav Adolf Schlemm, Dr. Niedecken-Gebhard hatte wieder die Spielleitung, unter den Mitwirkenden heben wir Franz Nothold, Elisabeth Wilde, Elisabeth Schwarzkopf, Rudolf Hofbauer, Helmut Schindler und Johannes Kathol hervor; der Grünberg-Chor unterstützte die Aufführung. Diese Sendung gab dem Spielleiter schon schwierigere Aufgaben. Es ist bisweilen noch eine heikle Frage, sieben oder mehr Personen, die sich im Mehrgespräch befinden, auf der Fernsehbühne richtig zu gruppieren. Nur zu leicht entsteht dabei ein Nebeneinander, das nach „Aufreihen" aussieht und gestellt wirkt. Oder die Kamera bemüht sich, einzelne Gruppen zu erfassen, wodurch unruhige Bildwirkungen hervorgerufen werden können. Die Spielleitung wußte diese Klippen geschickt zu umsteuern, so daß auch diese Sendung als geglückt angesprochen werden kann.

Die dritte Aufführung brachte für den gleichen Spielleiter eine leichtere Aufgabe. Wir sahen „Die Magd als Herrin" von Pergolesi mit Willy Salcher und Elisabeth Schwarzkopf. Diese Aufführung zeigte uns eine recht sichere Kameraführung, die den gesamten Bühnenraum in schöne Ausschnitte zu zerlegen wußte, wenn es die Handlung und die Musik zuließ oder erforderte. Ganz allgemein muß ein Umstand betont werden: wir sitzen vor dem Fernsehempfänger etwa so wie ein Zuschauer in der fünften Parkettreihe. Das bedeutet, daß wir alle Vorgänge sehr nahe sehen. Für die Spielleitung und die Darsteller ergibt sich daraus die Folgerung, daß bühnenwirksame Bewegungen, die in ihrer Anlage und in ihrem Ausspielen für einen großen Theaterraum bestimmt sind, reduziert werden müssen. Eine Andeutung kann im Fernsehsender eindrucksreicher und sprechender sein als ein zu deutliches Unterstreichen, das — falls nicht ein tänzerisches Ausspielen notwendig ist — leicht übertrieben und unnatürlich wirkt. Hier müssen wahrscheinlich neue Gesetze gesucht und gefunden werden, die ganz auf die Kleinheit des Zuschauerraumes abgestimmt sind. Der Zuschauerraum ist das Zimmer, das Publikum sind zwei oder drei Kameras, die die Augen von Einzelpersonen vertreten. Das Kammerspiel wird immer wieder als Vergleich und Vorbild herangezogen werden.

Wir wollen zum Abschluß auf zwei kleine Versuche hinweisen, die im Fernsehen gemacht worden sind, um die Frage Sänger und Schauspieler zu lösen. Man ist sich naturgemäß darüber klar, daß die Betrachtungsnähe andere Anforderungen an Sänger als Darsteller stellt als im Theater. Also kam der englische Fernsehdienst vor längerer Zeit auf den Gedanken, guten Schauspielern die Opernpartie vor der Kamera spielen zu lassen, während die Sänger hinter Szene die Partie sangen. Darsteller und Sänger waren also zwei Personen. Die Überlegung erscheint im ersten Augenblick gar nicht so abwegig, zumal wenn man sich an das Nachsynchronisieren im Film erinnert, wo auch Darsteller und Stimme getrennt sind. Aber es

zeigte sich doch, daß eine Doppelbesetzung im Fernsehen nicht möglich ist.

Der deutsche Fernsehprogrammbetrieb hatte vor etwa zwei Jahren das Spiel „Die Magd als Herrin" schon einmal aufgeführt, damals noch im dunklen Senderaum, von dem die Musik außerdem durch eine poröse, aber lichtundurchlässige Stoffwand getrennt war. In diesen Orchesterraum konnten aber damals beim besten Willen nicht mehr als vier bis fünf Mann untergebracht werden, und diese Besetzung schien für eine Opernbegleitung doch etwas zu dürftig. Daher wurde die Musik mechanisch aufgenommen, die Darsteller sollten am Abend der Aufführung zu dieser Aufnahme singen. Dies führte zu schwerwiegenden Differenzen zwischen Musik und Gesang, so daß auch dieser Versuch gescheitert war.



Nun, das sind kleine Kuriositäten aus den Entwicklungsjahren, über die man heute wohl schmunzeln kann. Damals hatten sie ein Gutes: sie zeigten nämlich, was man nicht machen soll, und blockierten den Weg zu weiteren Fehlerquellen.

K. Wagenführ.

Aus der Musikpflege der Reichshauptstadt

Anläßlich der Eröffnung der Berliner Kunstwochen, die in traditioneller Weise im Festsaal des Berliner Rathauses vor einem stattlichen Kreise von Vertretern der Partei und der Behörden sowie des deutschen Musiklebens stattfand, machte Stadtschulrat Dr. Meinshausen als Beauftragter des Stadtpräsidenten und Oberbürgermeisters Dr. Lippert interessante Ausführungen über die Aufgaben und Leistungen Berlins in der Verwaltung und Gestaltung des deutschen musikalischen Kulturgutes. Zu den kulturellen Zielsetzungen der städtischen Verwaltung gehört es insbesondere, Mittler zu sein zwischen dem künstlerisch-kulturellen Schaffen und den breiten Schichten der Bevölkerung. In den Musikfestspielen der Reichshauptstadt, den Berliner Kunstwochen, hat diese Musikpolitik seit Jahren einen besonders starken Ausdruck künstlerischer Repräsentation und künstlerischer Propaganda gefunden. Dabei ist es Sitte geworden, den Hauptteil der Berliner Kunstwochen dem Schaffen eines einzigen Komponisten zu widmen. So wurde in diesem Jahre das im wesentlichen bekannte Hauptwerk von Johannes Brahms breitesten Schichten der Bevölkerung nahegebracht, nachdem 1936 Beethoven, 1937 die Romantiker und 1938 Max Reger im Mittelpunkt der Kunstwochen gestanden hatten. Das Programm selbst wurde in enger Zusammenarbeit mit der Deutschen Brahms-Gesellschaft aufgestellt. Die Durchführung lag in den Händen der Berliner Konzertgemeinde, die durch die Heranziehung der namhaftesten Orchester und Künstler aus allen Teilen des Reiches dieses Brahms-Fest an Umfang und künstlerischer Bedeutung über alle Brahms-Feste früherer Jahre hinaushob.

Überwiegend auf die alte und ältere Musik ist alljährlich der zweite Teil der Kunstwochen eingestellt. Er steht sonst unter dem Leitwort „Musik in Schlössern und Gärten", wird sich aber in diesem Jahre hauptsächlich auf die beliebten Serenaden und Nachtmusiken des Philharmonischen Orchesters unter Leitung Hans von Bendas im Schlüterhof des Stadtschlosses beschränken. —

Ein Überblick über die aktive Musikpolitik Berlins läßt eine erfreuliche Weiterentwicklung der von der Reichshauptstadt betreuten Einrichtungen des Musiklebens erkennen. Das Städtische Konservatorium ist unter Leitung von Professor Dr. Bruno Kittel eine in nationalsozialistischem Geist aufgebaute Musikerziehungsanstalt auf gemeinnütziger Grundlage, die auf ungewöhnliche Erfolge zurückblicken kann. In den zweieinhalb Jahren seit der Übernahme des Konservatoriums durch die Stadt hat sich die Zahl der Schüler, unter denen sich auch viele Ausländer befinden, verdreifacht auf fast 700. Auf Anordnung des Führers erhalten auch die Musiker der Leibstandarte SS Adolf Hitler ihre letzte Vervollkommnung an diesem Institut. Neben vielen öffentlichen Aufführungen der Schülerschaft haben namentlich die Rundfunkaustauschkonzerte des Konservatoriums mit ausländischen Musikhochschulen, z. B. Stockholm, Rom, London und Helsinki, starke Beachtung gefunden. In die Reihe dieser Erfolge gehört auch die Ernennung des großen Institutsorchesters zum Berliner Gaustudentenorchester. Dem Konservatorium angegliedert ist die auf volkstümlicher Grundlage aufgebaute Städtische Singschule, die in ihren in verschiedenen Stadtteilen aufgezogenen Gruppen einige Hundert Ju-

gendliche zu brauchbaren Sängern herangebildet hat. In der gleichen Richtung arbeitet die Städtische Jugendmusikschule, die sich in erster Linie der Erziehung zur Instrumentalmusik in den der Kunst bisher ferner stehenden Volksteilen annimmt.

Ein bedeutsames Ereignis für das Berliner Musikleben ist die Umwandlung des bisherigen Landesorchesters in ein städtisches Orchester, dessen Leitung dem Kölner Generalmusikdirektor Fritz Zaun endgültig übertragen wurde. Zu seinem Aufgabenbereich gehören die Veranstaltungen von Abonnementskonzerten — die sich in den letzten beiden Jahren bereits eines ausgezeichneten Rufes erfreuten —, die Durchführung von volkstümlichen Konzerten in den Verwaltungsbezirken, von Schüler- und KdF.-Konzerten.

Über die Bedeutung der Berliner Konzertgemeinde braucht in diesem Zusammenhange nicht mehr viel erzählt zu werden. Sie gehört zu den Hauptträgern des Berliner Konzertlebens und hat im vergangenen Konzertwinter 51 Abonnementskonzerte, 10 Meisterkonzerte, etwa 60 Bezirkskonzerte und 22 Veranstaltungen der „Stunde der Musik" durchgeführt. Dabei ist bemerkenswert, daß in einigen Verwaltungsbezirken besondere Bezirkskonzertgemeinden gegründet werden konnten, die nun auch an einem regelmäßigen Konzertleben innerhalb ihres Stadtteiles teilnehmen können. Die Programmgestaltung der Berliner Konzertgemeinde für den nächsten Winter hat insofern eine Änderung erfahren, als jetzt sogenannte vertikale Abonnementsreihen (Pianistenreihen, Streicherreihen, Sängerreihen) gegeben werden. Wenn wir abschließend noch die Begabtenförderung besonders herausstellen, die in den wöchentlich einmal bei freiem Eintritt stattfindenden Konzerten junger Künstler eine Einrichtung hervorgebracht hat, die im Vergleich zu den Vorjahren nach dem Umkreis der Hörer und den künstlerischen Ergebnissen selbst eine erfreuliche Leistungssteigerung und damit für die Zukunft auch praktisch günstige Auswirkungen für den betreuten Nachwuchs aufweist, so ist damit kurz am Beispiel der größten deutschen Gemeinde die Bedeutung und der Umfang gemeindlicher Kulturpflege im neuen Deutschland überhaupt umrissen.

H. K.

Das Berliner Brahms-Fest

Das Deutsche Brahms-Fest 1939, das von der Deutschen Brahms-Gesellschaft gemeinsam mit der Berliner Konzertgemeinde und der Reichshauptstadt als Bestandteil der Berliner Kunstwochen zur Durchführung gelangte, war in der Ausdehnung das umfassendste, das Brahms bisher galt. Der Zuspruch der Musikfreunde wurde schließlich so stark, daß Philharmonie und Beethoven-Saal zu eng wurden.

Den Auftakt bildete ein festlicher Abend des Leipziger Gewandhaus-Orchesters unter Hermann Abendroth. Zwischen den Variationen über ein Thema von Haydn und der 2. Sinfonie stand das Doppelkonzert, das mit Recht immer mehr in den Vordergrund tritt. Max Strub und Ludwig Hoelscher waren Interpreten, die virtuose Technik mit höchster Beseelung vereinten und durch völlige Übereinstimmung im Musikalischen eine schöne Einheit des Eindrucks erzielten. Abendroth hielt hier wie bei den sinfonischen Werken auf die große Linie, und das Leipziger Orchester bewies erneut seine hohe Spielkultur.

Im Wettbewerb der Orchester aus dem Reich bestritt das Hamburgische Staatsorchester ein Konzert mit der 3. Sinfonie, der Tragischen Ouvertüre und dem Violinkonzert. Georg Kulenkampff hat zu diesem Werk ein besonders enges Verhältnis, und seine Wiedergabe trägt in allem den Stempel seiner Persönlichkeit. Dabei werden alle Forderungen des Komponisten erfüllt. Eugen Jochum führte das Orchester zu einem Erfolge, der doppelt ehrenvoll ist, weil er auf dem Podium der Berliner Philharmoniker errungen wurde.

Einen Höhepunkt erlebte man bei dem Abschlußabend, der die Münchner Philharmoniker als Gäste nach Berlin brachte. Die 1. Sinfonie und das Klavierkonzert in d-moll dürfen als Prüfsteine für Dirigent und Orchester gelten. Oswald Kabasta hat den Klangkörper zu bemerkenswerter Homogenität erzogen. Der männliche Vortrag wurde vereinigt mit jener inneren Grazie, die gerade für die Wirkung brahmsscher Musik so wichtig ist. Mit Wilhelm Backhaus am Flügel fanden sich die Münchner zu einem Musizieren zusammen, das im Hörer als beglückendes Erlebnis über den Tag hinaus nachklingt.

Herbert Gerigk.

★

Einen trefflichen Weg, Brahms' Schaffen an breiteste Kreise heranzutragen, wie es das Ziel des diesjährigen Brahms-Festes war, bieten seine Gesangsquartette, denn über diese so gefälligen wie kunstvollen Gesänge, in denen man

wie im gesamten Brahmsschen Liedschaffen den Geist des Volksliedes spürt, findet ein jeder leicht den Zugang zu dem Meister. Helene Fahrni (Sopran), Hildegard Hennecke (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Fred Drissen (Baß) haben sich schon mehrmals als kundige Interpreten dieser anmutigen Vokallyrik bewährt. Auch in dem festlichen Rahmen der Berliner Kunstwochen zeigten sie in dem bis zum letzten Platz gefüllten Beethoven-Saal eine stimmlich und musikalisch feine Übereinstimmung, die durch Richard Laugs und Hans Priegnitz am Flügel nach der instrumentalen Seite ebenbürtig ergänzt wurde.

Einer klugen Auswahl aus der Brahmsschen Liedkunst gab Gerhard Hüsch durch seine gestaltende Gesangskunst die rechte verinnerlichte Wirkung. Vor allem an den „Vier ernsten Gesängen“ zeigte Hüsch seine Gabe, feinsten Seelenregungen ohne jede betonte Deklamatorik und äußerlich eingestellte Vortragskunst nachzugehen. Sein Begleiter Hanns Udo Müller wurde mit Recht neben dem Sänger gefeiert.

Wie bei den Liederabenden, so war auch bei dem Sonatenabend von Georg Kulenkampff und Siegfried Schultze der Beethoven-Saal fast überfüllt. Brahms' drei Sonaten für Violine und Klavier standen auf dem Programm. Die Kraft der Einfühlung, die Klarheit der musikalischen Anlage und die tonliche Beseelung, die diese tiefgründige Kunst bedarf, war in dem Zusammenspiel der beiden Künstler gegeben. Als Beispiel einer vorbildlichen Brahms-Deutung sei nur die als wenig „dankbar“ geltende G-dur-Sonate, Werk 78, genannt, die durch den edlen, weitschwingenden Ton des Geigers und die Einfühlung des Pianisten eine ungewohnte Wirkung entfaltete.

Mit zwei Brahms-Werken, die in ihrer Gegensätzlichkeit kennzeichnend für die Weite des Ausdrucksbereiches bei diesem Meister sind, setzte das Stroß-Quartett seine an Beethoven bewährte Wiedergabe der Meisterwerke der deutschen Musikliteratur fort. Sowohl bei dem bewegten, von leidenschaftlicher Seelensprache erfüllten B-dur-Quartett, Werk 67, und dem frühen, musikantisch-liedhaften Streichsextett der gleichen Tonart stellte man das seelisch, geistig und tonlich durchglühte Spiel fest, dem diese Kammermusik-Vereinigung ihren Ruf verdankt. Karl Stummvoll und Hermann von Beckerath hielten sich in dem Sextett auf gleicher Höhe.

Ein Höhepunkt des Deutschen Brahms-Festes wurde die Aufführung des „Deutschen Requiems“ in der Philharmonie. Dirigent war Herbert von Karajan, der neben dem Orchester des Deutschlandsenders den Städtischen Gesangverein aus Aachen, seiner früheren Wirkungsstätte, für das erhabene Werk einsetzte. Unter seiner linienklaren, durch eine ungemein ausdrucksvolle Dynamik ausgezeichneten Leitung erhielt die Aufführung den großen Zug einer den inneren Wesenskräften des Werkes entsprechenden Wiedergabe. Man stellte eine gute Chordisziplin fest (Wilhelm Pilz hatte die Vorarbeiten geleistet und eine besondere Feinfühligkeit in der Befolgung der gerade durch die Durchsichtigkeit und Plastik der musikalischen Anlage überzeugenden Intentionen des Dirigenten. Die Solisten: Helene Fahrni (Sopran) und Karl Schmitt-Walther (Bariton) verstärkten an ihrem Teil den tiefen Eindruck des Werkes und der Aufführung.

Der vorletzte Abend des Brahms-Festes gehörte Wilhelm Backhaus. Er spielte aus dem reichen Schatz der Klavierwerke eine Auswahl, die von der g-moll-Rhapsodie bis zu den Paganini-Variationen führte. Geistige und technische Überlegenheit schufen ein Klangbild, das in seinen Einzelheiten und in seiner Gesamtgestaltung faszinierte. Genannt seien nur als Beispiel dieser aus dem vollen schöpfenden Klavierkunst die 16 Walzer Werk 39, um einen Abend zu kennzeichnen, der im Zeichen kongenialer Erfüllung des Brahmsschen Klavierschaffens stand.

Hermann Killer.

★

- **Elly Ney** spielte die C-dur-Sonate op. 1 und eine Reihe von Klavierstücken, darunter die bekannten Balladen op. 10 Nr. 1 und 2. Sie entwickelte in der Sonate eine leidenschaftlich vorwärtsstürmende, mitfortreißende Darstellungskraft. Entgegengesetzt gab sie den Klavierstücken mehr eine verträumte und elegisch-schwärmerische Note. Zum Schluß vereinte sie sich mit dem Geiger Helmuth Zernick und dem Waldhornisten Hans Berger zu wohlabgestimmtem Musizieren und brachte mit ihnen zusammen das herrliche Horntrio, eins der charakteristischsten Kammermusikwerke von Brahms.

- Claudio - Arrau - Trio. Zwei stark gegensätzliche Kammermusikwerke des Meisters, sein herrlich-schönes Klaviertrio C-dur und das H-dur-Trio op. 8, ein Jugendwerk, grüblerisch und zersplittert (mit Ausnahme des tänzerisch bewegten Scherzos), kamen durch das Claudio-Arrau-Trio zur Aufführung. In wunderbarer Klarheit und mit vollendetem Formensinn, dabei klanglich auf das feinste nuanciert, spielte diese in jeder Beziehung vollkommene Kammermusikgemeinschaft beide Werke. Claudio Arrau brachte zwischendurch die Klaviersonate f-moll op. 5 in ihrer leidenschaftlichen Bewegtheit und in ihrem herben Gefühlsüberschwang mit faszinierender Meisterschaft zum Vortrag.

Gerhard Schultze.

★

Brahms-Ausstellung in Charlottenburg

Die Städtische Musikbücherei Charlottenburg, eine der ältesten öffentlichen Musikbüchereien Deutschlands, führte anläßlich des Deutschen Brahms-Festes 1939 eine Brahms-Ausstellung durch, in der vor allem neben verschiedenen interessanten Brahms-Dokumenten, wie Briefe und Originalphotos, Partituren der Chor- und Orchestermusik sowie Klavier- und Gesangswerke, zur Ansicht bereit lagen. Dazu gesellten sich Bücher über Brahms und sein Schaffen. Ungezwungen konnte man in allen Werken herumblättern und hatte ferner die Möglichkeit, sie gleich an Ort und Stelle in einem Musikzimmer durchzuspielen oder sie zum Studium von der Bibliothek zu entleihen. Diese Ausstellung trug wesentlich dazu bei, das Interesse für das Brahms-Fest und das Verständnis für die Werke dieses großen niederdeutschen Komponisten in den Kreisen der Musikfreunde weitgehend zu fördern.
Eine kleine stimmungsvolle Gedenkfeier in Gemeinschaft mit der Deutschen Brahms-Gesellschaft fand anläßlich der Eröffnung in den Räumen der Städtischen Musikbücherei statt. Instrumentalvorträge umrahmten die Begrüßungsansprache des Stadtrates Lüdersdorff, die Gedenkworte für Johannes Brahms von Emil Michelmann und die einführenden Worte in die Ausstellung von Herbert Schermall.

Oper

Berlin: Das Jahr des 75. Geburtstages von Richard Strauß ist auch das 20. Jahr seit der Uraufführung der „Frau ohne Schatten". In einer festlichen Aufführung, die auch in die Richard-Strauß-Festwoche übernommen wird, brachte die Staatsoper das problemreiche Werk neu heraus. Die Kluft zwischen der märchenhaft-symbolisch-allegorischen Handlung und der Musik ist auch heute offensichtlich. Diese Musik selbst aber gehört zu den schönsten Eingebungen des Meisters. Der Zusammenklang einer strahlenden und prunkhaften orchestralen Farbigkeit und der großen Melodiebögen der auch seelisch vertieften Gesangslinie gehört zu dem Schönsten, was Strauß geschaffen hat. Die Einheitlichkeit dieser Musik, die selbst die widerstrebendsten Handlungselemente zusammenzwingt, auch in Darstellung und Szene herauszubringen, ist ein wichtiges Aufführungsproblem. Karl Elmendorff löste es mit der meisterhaft spielenden Staatskapelle durch den auch in der Entfesselung stets sicher beherrschten und jeder Seelenregung, aber auch jedem dramatischen Auftrieb und jedem Bühnenakzent feinfühlig nachgehenden Orchesterklang. Zwischen Dämonie und Zauberspuk und die bunte Welt einer sich in Märchen lösenden Menschlichkeit war die Inszenierung Wolf Völkers gebannt, die Emil Preetorius durch seine mit den feinsten Farbwerten des Irrationalen und den kräftigen Tönen orientalischer Buntheit spielende Palette zu einer Szene von starker Eindringlichkeit ergänzte.
Auf der Bühne stand ein Frauenterzett, wie man es selten sonst finden mag: Gertrud Rünger als eine mit höchster dramatischer Kraft gestaltende Färbersfrau, Margarete Klose als ebenso dämonische wie herrlich singende Amme und Viorica Ursuleac als Kaiserin mit dem Schimmer ihrer leuchtenden Sopranhöhe. Jaro Prohaska, in Strauß-Opern gerade in letzter Zeit mannigfach bewährt, war ein Barak von echter Gefühlswärme, Torsten Ralf ein glanzvoll singender Kaiser. Aus dem Ensemble seien noch Kurt Böhme als Geisterbote, Carla Spletter als Stimme des Falken, Gino Sinimberghi, Hans Wrana, Franz Sauer und Erich Zimmermann genannt — nicht zu vergessen den Chor unter Karl Schmidts Leitung.

★

Eine Neueinstudierung der „Traviata" gab der Volksoper Gelegenheit, ihre zielbewußt entwickelte Ensemblekultur an einem Meisterwerk der italienischen Oper zu zeigen. Schon die Spielleitung Carl Möllers erfaßte den Werkcharakter, seiner musikalischen Struktur entsprechend, vom Kammermusikalischen innerhalb des dramatischen Opernbereichs her, und auch die Szene spiegelte mit den stilechten Räumen und Kostümen der Zeit um 1870 in der Gestaltung durch Walter

Kubbernuß den gleichen Geist wider. Unter Hanns Udo Müllers musikalischer Leitung, die der Arienmelodik kantilenensicher und straff im Rhythmus nachging, bewährten sich Ingeborg Schmidt-Stein als eine erfolgreich auch um seelische Vertiefung bemühte Violetta, Max Fischer als lyrisch verhaltener Alfred, Hermann Abelmann, dessen Germont dramatisch beseelte Belkantokultur zeigte, und eine in Gesang und Darstellung ausgeglichene Spielgemeinschaft. Der Chor, den Ernst Senff mit gewohnter Zuverlässigkeit einstudiert hatte, und die Tanzgruppe, die Erika Lindner betreute, hatten berechtigten Anteil am Erfolg des Abends.

An der gleichen Stelle stand als Gastdirigent der erste Kapellmeister der bulgarischen Staatsoper in Sofia, Professor Benedikt Bobtschewsky, der sich in Gounods „Margarethe" als feinnerviger, sich immer mehr zu echter Operndramatik steigernder Musiker erwies. Sein ausgeprägter Sinn für die Erfordernisse der Bühne wird von einem feinen Gefühl für eine farbige und gegensatzreiche Orchesterdynamik ergänzt. Durch die Neubesetzung fast sämtlicher Hauptpartien erhärtete die Volksoper recht glücklich die mannigfachen Möglichkeiten, die ihr der gegenwärtige Mitgliederbestand bietet. Als Faust ließ Wilhelm Trautz seinen schönen Tenor in gefühlvollen Melodielinien ausschwingen, während Franz Stumpf als Mephisto ein kraftvolles Baßmaterial zeigte. Margarete Hoefflin-Jensens ergiebiger Sopran kam in der Titelpartie ansprechend zur Wirkung, Walter Hänse errang sich verdienten Sonderbeifall als Valentin, und Maria Eichberger charakterisierte die kupplerische Marthe Schwerdtlein mit scharf profiliertem deklamatorischen Gesang.

Hermann Killer.

Halle a. d. S.: Die ausklingende zweite Spielzeit unter der Leitung von GMD. Richard Kraus gestattet einen Rückblick auf die künstlerische Entwicklung der hallischen Oper, die sich in der Spielplangestaltung ebenso äußerte wie in der gesteigerten Qualität der Aufführungen. Diente das erste Jahr mehr dem Aufbau und der Konzentration, so konnte in der Spielzeit 1938/39 durch glückliche Neuverpflichtungen sowie durch Verjüngung und Verstärkung des Orchesters in noch bestimmenderem Maße das von innerer Aktivität und persönlichem Impuls erfüllte Wollen von Richard Kraus Gestalt werden. Die zu Beginn seines Eintritts in das hallische Musikleben gerichtete Absage an die schablonenhaften Serienvorstellungen und an die Beschränkung auf Erprobtes bedeutete Verzicht auf die Bequemlichkeiten eines

Durchschnittsspielplanes, war erste Voraussetzung für ein lebendiges Operntheater, das naturgemäß „Carmen", „Waffenschmied", die „Lustigen Weiber" und andere Repertoireopern bringen konnte, darüber hinaus jedoch durch eine Reihe hervorragender Neuinszenierungen sein Gewicht erhielt. Auf Puccinis „Turandot", Richard Wagners „Holländer" und „Tristan" soll hier noch Verdis „Othello" folgen. Die markantesten Erstaufführungen der Spielzeit waren die beiden letzten Opern von Richard Strauß „Daphne" und „Friedenstag" sowie die jugoslawische Volksoper „Ero der Schelm" von Jakov Gotovac, die ein Prüfstein für den hohen Stand unseres Opernensembles und des Orchesters waren. Nimmt man noch die ebenfalls unter der Leitung von Richard Kraus stehenden, in der Zielstrebigkeit mit der der Oper gleichgerichteten sechs Städtischen Sinfoniekonzerte hinzu, so scheinen, gemessen an dem inneren und äußeren Erfolg dieser Spielzeit, die höchsten Erwartungen für 1939/40 berechtigt zu sein.

Kurt Simon.

Leipzig: Die Leipziger Oper ehrte das Andenken Siegfried Wagners, der in wenigen Tagen 70 Jahre alt werden würde, durch eine Aufführung seines Märchenspiels „An allem ist Hütchen schuld". Wir sehen heute das Schaffen Siegfried Wagners in einem anderen Lichte als die Generation vor uns und ziehen nicht mehr fruchtlose Parallelen zwischen der Kunst des Vaters und des Sohnes. Siegfried erkannte die unübersteigbaren Gipfel der väterlichen Kunst und ging nach Begabung und Neigung auf andere Weise wie der Vater an die Quellen des echten deutschen Volkstums heran. Nicht bei Göttern und Helden suchte er sein Heil, sondenr er griff in den überreichen Schatz der deutschen Volksmärchen, und es wird sein musikgeschichtliches Verdienst bleiben, durch die Wahl seiner aus dem Volkstum genommenen Stoffe der deutschen Oper neue gangbare Wege gewiesen zu haben. In seinem „Hütchen" nun verbindet Siegfried Wagner eine ganze Reihe Grimmscher Märchen zu einer harmlossinnigen Handlung, in deren Verlauf der kleine Kobold Hütchen dem Liebespaar Frieder-Katherlieschen durch allerhand Neckereien zusetzt und nach der endlichen Vereinigung der Liebenden die Idee des Ganzen in die Worte zusammenfaßt: „Alles Leiden, allen Schmerz zwingt ein kindlich reines Herz." Die fast überreiche, bunte Folge von

Märchenbildern ist in eine Musik gefaßt, die etwa die Linie Weber-Marschner-Lortzing fortsetzt, im Orchestralen ausgezeichnet gekonnt ist, überall Herz, Gemüt, Humor und Sinn für wirksame Theatralik verrät und auch da, wo sie nicht immer aus erster Hand kommt, durch volkstümliche frische Melodik und natürlichen Fluß erfreut. —
Das Gelingen der glanzvollen Aufführung war durch drei Männer aus dem engeren Bayreuther Kreise gewährleistet. Der Neffe Siegfried Wagners, Gilbert Gravina, leitete als Gastdirigent Orchester und Bühne mit starker innerer Anteilnahme, Wieland Wagner, der Sohn des Dichterkomponisten, hatte mit viel Geschmack die vielgestaltigen Bühnenbilder entworfen, und Wolfram Humperdinck schöpfte als Spielleiter die Poesie des Märchenspiels stimmungsvoll aus. Die beiden einzigen Hauptpartien des Werkes fanden in Heinz Daum (Fieder) und Lotte Schürhoff (Katherlieschen) treffliche Vertreter, die sehr große Zahl der vielfach nur episodenhaft auftretenden Nebenfiguren war durchweg bei ersten Kräften in besten Händen. Ein festlich gestimmtes Haus, unter dessen Besuchern man auch Frau Winifred Wagner bemerkte, bereitete dem Werk und der Aufführung einen starken Erfolg.

Wilhelm Jung.

Konzert

In vier Morgenfeiern hat die Staatsoper nicht nur interessante Werke zur Diskussion gestellt, sondern auch einen aufschlußreichen Beitrag zu dem Thema der zeitgenössischen Musik überhaupt geliefert. Die letzte dieser Veranstaltungen stand unter dem Leitgedanken „Junges musikalisches Berlin", worunter nicht ausschließlich aus Berlin Gebürtige als vielmehr entweder durch Geburt oder durch längere Wirksamkeit mit Berlin verbundene Tonsetzer zu verstehen waren. Durch drei Uraufführungen und eine Erstaufführung erhielt die Vortragsfolge ein besonderes Gewicht. Der in letzter Zeit als Komponist stärker hervorgetretene Robert Oboussier war mit seiner C-dur-Suite für kleines Orchester vertreten, einem Werk, das seine musikalische Eigenart klar hervortreten läßt, nämlich eine sehr reizsame Tonsprache, die an westlichen und vorklassischen Vorbildern geschult erscheint, darüber hinaus aber durch ihre formale Sicherheit fesselt. Johannes Przechowski verleugnet in seinem „Sinfonischen Vorspiel für großes Orchester" nicht die Trapp-Schule, gibt aber aus eigenem eine sympathische Musizierlust hinzu, die in diesem Werk noch durch den Schwung der melodischen Linie besonders wirksam gemacht wird. Arthur Kusterer wiederum, der nach seinen eigenen Angaben „sich der heiteren Muse wie der ernsten, der absoluten Musik gleicherweise, wie der des Theaters verschrieben hat", knüpft in seiner „Sinfonietta" bewußt an die Form Haydns an, überschreitet jedoch nur selten eine kleinmotivige Verarbeitung seiner durch rhythmische Vielgestalt gekennzeichneten musikalischen Gedanken. In Kurt Raschs „Vier Gesängen für Bariton und Orchester" ließ sich eine starke Ausdruckskraft in der Führung der Singstimme und der dramatisch wuchtigen Einkleidung erkennen, während die zwei Duette und eine Arie aus Edmund von Borcks Oper „Napoleon" (nach Grabbes Drama) durch ihre herbe Deklamation auffielen. Karl Elmendorff, der verdienstvolle musikalische Leiter der Morgenfeier, setzte sich mit allem Nachdruck seiner kraftvollen Dirigentenpersönlichkeit für die Werke ein, wobei ihm die Staatskapelle sowie die Gesangssolisten Hilde Scheppan, Jaro Prohaska, Gustav Rödin und Otto Hüsch treffliche Helfer waren.

- **Berliner Volkschor.** In der Philharmonie legte der Berliner Volkschor mit einer Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" eine Leistungsprobe ab, die man als ein erfreuliches Zeichen für die Weiterentwicklung des Chores buchen darf. Der rührige Dirigent Georg Oskar Schumann versteht sich auf die Chorschulung, wie das gut durchgebildete und musikalisch diszipliniert Stimmaterial zeigte. Es wurde ebenso wie das Landesorchester von Schumann sicher und werkkundig eingesetzt, so daß eine überzeugende Wiedergabe zustande kam, zumal Marianne Brugger (Sopran), Anton Knoll (Tenor), Hans Friedrich Meyer (Baß) in den Solopartien und Helmut Schmoldt am Flügel Gutes gaben.

- **Karl von Baltz** stellte sich als der ehemalige Konzertmeister der Wiener Philharmoniker vor, der mit ebenmäßigem Ton, sicher beherrschter Technik und musikalischem Feingefühl ein Programm meisterte, das nach Gehalt und virtuoser Wirksamkeit weite geigerische Möglichkeiten enthielt: Beethoven (a-moll-Sonate, Werk 23), Sarasate und Paganini (D-dur-Konzert). Wilhelm Petersen vertrat in dieser Vortragsfolge das zeitgenössische Schaffen. Seinen erstaufgeführten, romantisch-liebenswürdigen „Vier Stücken", Werk 37, erspielte Baltz, den der Mannheimer Pianist Martin Schulze sorgsam begleitete, einen beachtlichen Erfolg.

- **Konzerte junger Künstler.** Durch eine Ansprache des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, und die dargebotenen künstlerischen Leistungen selbst erhielt ein Konzert

im Bach-Saale besondere Bedeutung, das noch einmal Sinn, Zweck und Ergebnis der gemeinsam von der Reichsmusikkammer und der Reichshauptstadt veranstalteten „Konzerte junger Künstler" unterstrich. Für die aufrüttelnden Worte Raabes, der sich vor allem gegen den Snobismus jener Musikhörer wandte, denen nur berühmte Namen imponieren können und namentlich für die auch zahlenmäßig belegte beträchtliche Leistungssteigerung in diesen Konzerten lieferten einige der Besten aus dem Kreise junger Künstler den Beweis: die Cellistin Sigrid Succo, die an Max Trapps ergiebigem Cellokonzert ihren schönen Ton und ihre gereifte Musikalität zeigte, Gerda Lammers mit ihrem charaktervollen Mezzosopran und Clemens Kaiser-Breme, dessen schönes Baritonmaterial u. a. auch in den Goethe-Gesängen mit Pauke, Horn und Harfe von Hermann Simon zur Geltung kam. Christine Purrmann erwies sich in Chopins e-moll-Klavierkonzert erneut als sattelfeste Pianistin. Das Städtische Orchester mit den Dirigenten Max Trapp, Egon Kornauth und Leo Borchardt machte sich um die Mitwirkung verdient.

- **Bertha Berkenheier** verfügt als Pianistin nicht nur über einen bemerkenswerten künstlerischen Ehrgeiz, wie ihr Programm mit Schuberts nachgelassener B-dur-Sonate, Beethoven und Chopins f-moll-Fantasie bezeugte, sondern auch über Spielfreude, künstlerischen Ernst, Gefühlswärme und eine ausbaufähige technische Grundlage. Wenn hier auch noch nicht in allem die hohen Maßstäbe künstlerischer Gestaltung angelegt werden können, so war doch dieser erste Vorstoß in die Berliner Öffentlichkeit ein Versuch, der Ermunterung verdient.

- **Luise Gmeiner** gehört zu der nicht sehr großen Zahl von Pianistinnen, bei denen sich eine überlegene Beherrschung der Materie mit einer starken formenden Kraft verbindet. Ihre Wiedergabe von Beethovens c-moll-Sonate, Werk 111, und Chopins h-moll-Sonate hatten die große Linie werkverbundenen Nachschaffens, die in Stücken von Scriabine, Debussy und Dohnanyi nach der Seite einer sorgsamen klanglichen Ausfeilung vorteilhaft ergänzt wurde.

Hermann Killer.

- **Matthäus-Passion unter Furtwängler.** Als ein besonders wertvolles Geschenk in der vorgeschrittenen Saison empfand man die zweimalige Aufführung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach durch das Berliner Philharmonische Orchester und den Bruno Kittelschen Chor unter der genialen Leitung Wilhelm Furtwänglers.

Worte sind zu schwach, um den Eindruck dieses gewaltigen Werkes in der alles überragenden Wiedergabe zu schildern. Fragen nach Stil und Auslegung verblassen und sind nebensächlich, wenn ein Musiker wie Furtwängler dem Werke eine Deutung gibt, die aufs tiefste erschüttert. Mit restloser Hingabe folgten die prachtvoll musizierenden Philharmoniker und der Bruno Kittelsche Chor dem Dirigenten. Eine Reihe ausgezeichneter Gesangs- und Instrumentalsolisten sowie der mitwirkende Knabenchor der Städtischen Singschule Berlin vervollständigten die Reihe der Mitwirkenden.

- **Deutsch-ungarisches Austauschkonzert.** Im Rahmen der internationalen Austauschkonzerte der Singakademie hörte man zwei temperamentvolle und begabte jüngere ungarische Künstler, die Koloratursopranistin Elisabeth von Monostori und den Geiger Béla von Csilléry. Dieser entwickelte in der g-moll-Sonate von Tartini einen klassisch schönen Ton und besonderen Formensinn. Leidenschaftlicher spielte er Bruchs Violinkonzert g-moll. Aber seine geigerische Begabung kam erst so recht in Werken zeitgenössischer ungarischer Komponisten wie Kodaly und Zsolt zur freien Entfaltung. Elisabeth von Monostori, die mit perlender Geläufigkeit die schwersten Koloraturen meistert, entzückte sowohl durch stimmliche Virtuosität als auch durch eine feinnuancierte Vortragskunst. Waldemar von Vulteé begleitete sorgfältig angepaßt. Der mitwirkende Flötist Heinz Breiden gefiel durch seinen schönen Ton.

- **Finnische Musik.** Eine gründliche und umfassende Einführung in die finnische Musik verschaffte ein Konzert im Schlosse Schönhausen, das unter der Schirmherrschaft des finnischen Gesandten Arne Wuorimaa stand und zu dem die Nordische Gesellschaft Berlin und der Bezirksbürgermeister Dr. Meißner eingeladen hatten.

Ein Quartett von Jean Sibelius, geboren 1865, eröffnete den Abend. Lieder von Crusell, Pacius, Kajanus und Collan, finnische Komponisten des vergangenen Jahrhunderts, schlossen sich an. Eine besonders interessante und wirkungsvolle Komposition für Harfe und Flöte von Erkki Melartin und abschließend wieder ein Streichquartett, und zwar von dem außerordentlich begabten, allzu früh dahingegangenen Ernst Mielck, vervollständigten die Vortragsfolge. Die finnische Konzertsängerin Jennie von Thillot, am Flügel von Otto Becker begleitet, Karl Zöller (Harfe), Georg Müller

(Flöte) und das Kammerquartett der Staatsoper setzten sich erfolgreich für die finnische Musik ein.

- **Westdeutsche Komponisten.** Die Gemeinschaft junger Musiker, die sich immer wieder tatkräftig für zeitgenössische Musik einsetzt, hatte einen Abend mit Kompositionen westdeutscher Komponisten angesetzt. Das wertvollste Werk war Kurt Hessenbergs erstaufgeführtes Quartett, das im Gegensatz zu den konstruktiven Werken Wilhelm Malers und Broels das Revier kühler Sachlichkeit verläßt und vor allem im langsamen Satz schöne Melodien aufklingen läßt. Die ausführenden Künstler dieses Abends waren das klangvoll und beschwingt musizierende Lezewski-Quartett sowie der technisch ausgezeichnete Pianist Georg Kuhlmann.

- **Prisca-Quartett.** Das Prisca-Quartett brachte im Beethoven-Saal in weiser, nachahmenswerter Beschränkung nur zwei Kammermusikwerke, und zwar Schuberts d-moll-Quartett (Der Tod und das Mädchen) und Bruckners Streichquintett F-dur, zur Aufführung. Über ein vollendetes Zusammenspiel hinaus besitzen die vier Künstler Walter Schulze-Prisca (1. Violine), Hermann Wiesner (2. Violine), Carl Eugen Lörner (Bratsche) und Hans Baur (Cello) feinsten Klangsinn und einen erstaunlich einheitlichen Gestaltungswillen. Sehr gut verstand sich ihnen der mitwirkende Bratschist Max Fröhlen anzupassen. Bezaubernd schön, fast impressionistisch schillernd, gefühlsmäßig stark betont und dabei formal straff zusammengefaßt, so erklangen das Adagio aus dem Bruckner-Quintett und in derselben Nuancierung die anderen Sätze.

- **Jürgen Uhde und Rainer Zipperling.** Jürgen Uhde und Rainer Zipperling, zwei prächtige Pianisten der Nachwuchsklasse, gaben in der Hochschule für Musik ein Konzert auf zwei Klavieren. Beide sind technisch vollkommen zuverlässig. Ihr Zusammenspiel ist geschliffen und bei aller Exaktheit niemals starr. So war es ein erlesener Genuß, ihrem Vortrag der Grande Sonate von Schubert zuzuhören. Ihr silberheller, perlender Anschlag und eine durchdachte, scharf profilierte Gestaltung schufen einen besonders schönen Klang.

- **Liederabend Gerda Jahn.** Die Sopranistin Gerda Jahn hatte sich für ihren Liederabend im Schumann-Saal ein interessantes Programm zusammengestellt. Neben altitalienischen Arien standen Lieder von Schubert und Brahms sowie zeitgenössischer Komponisten. Nicht so sehr in den etwas farblos vorgetragenen Arien als in den Liedern kam die gesangliche Begabung Gerda Jahns, die einen hellen Sopran besitzt, zur Entfaltung. Liebevoll gestaltete sie Lieder von Elsa von Oettingen, die als Komponistin und Pianistin nicht ganz unbekannt ist. Hier in den Liedern wie in dem an diesem Abend aufgeführten Klaviertrio finden sich musikalische Gedanken und eine saubere technische Verarbeitung. Die Komponistin begleitete anschmiegsam am Flügel. Um eine lebendige Wiedergabe des Trios bemühten sich ferner Betta Lucke-Müller (Violine) und Eva Wille (Cello).

- **Orgelkonzert Heinrich Fleischer.** Die Orgelkonzerte in der kerzenerhellten Eosanderkapelle haben wieder begonnen. Im ersten Konzert brachte Heinrich Fleischer aus Leipzig, der sich einer in jeder Beziehung ausgezeichneten Technik rühmen kann, Orgelmusik von Dietrich Buxtehude und J. S. Bach zur Wiedergabe. Mit feinstem stilistischen Empfinden, sich streng an die Regeln der Aufführungspraxis barocker Musik haltend, spielte er in reizvoller Zusammenstellung Tokkaten, Orgelchoräle und Fugen.

Gerhard Schultze.

Frankfurt am Main: Als traditionsgemäßer Abschluß der Museumskonzerte hatte man Beethovens „Neunte" auch in diesem Jahre wieder gewählt. Franz Konwitschny konnte sich dabei auf langjährig gefestigte Voraussetzungen stützen, im Orchester sowohl wie in den vereinigten Chören des Cäcilien- und Rühlschen Vereins in Verbindung mit dem Rundfunkchor, dem Frankfurter Lehrersängerchor und der Singakademie. Wo er eine dramatische Entwicklung oder eine monumentale Steigerung herausarbeiten konnte, strebte die Aufführung bedeutenden Höhepunkten zu. Auch die Solisten waren entscheidend mitbeteiligt (Helene Fahrni, Gertrud Pitzinger, Josef Witt und Rudolf Watzke). — Wie alljährlich veranstaltete der Cäcilienverein und der Rühlsche Verein, verstärkt durch den Rundfunkchor, die Aufführung von Bachs Matthäuspassion unter der Leitung von Rudolf Holle. Mag die Darstellung auch in den Zeitmaßen hier und da unter einer gewissen Übereilung gelitten haben und den dramatischen Partien stellenweise eine größere Exaktheit zu wünschen gewesen sein: eine authentische Auffassung war ihr nicht abzusprechen. Das Rundfunkorchester und die Solisten: Marga Iff-Koch, Res Fischer, Paul Stehmann, Otto Müller und Johannes Willy verdienen als künstlerische Helfer am Werk hervorgehoben zu werden. — Ein musikalisches Ereignis, das als künstlerisches Ausnahmeerlebnis zu gelten hat, war das Erscheinen der Berliner Philharmoniker unter Leitung Wilhelm Furtwänglers. Ein Sonderkonzert, das durch die Aufführung von Furtwänglers Klavierkonzert auch nicht eines besonderen Reizes entbehrte. Die Vorzüge und Mängel dieses Werkes wurden bei seinen Erstaufführungen ausgiebig

erwogen. Der Beifall der Frankfurter Wiedergabe war unbestritten und enthielt nicht zum wenigsten die Verehrung, die die Persönlichkeit des Dirigenten und die Meisterschaft seines Interpreten Edwin Fischer genießt. Beethovens Sinfonie Nr. 1 erwies erneut, wie gut das Vermächtnis dieses Komponisten bei Furtwängler und seinen unübertrefflichen Philharmonikern aufgehoben ist!

Eine wichtige Veranstaltung, die zwischen der deutsch-italienischen Jugend klingende Brücken aufrichten wollte, war der „Musikabend" der Rundfunkspielschar 8 und der faschistischen Jugend aller italienischen Kolonien im Gau. Eine Vortragsfolge, die ein Muster heutiger Jugendmusikpflege darstellte; ein machtvoller Chor, der in Madrigalen und orchesterbegleiteten Gesängen (auch italienischer Komponisten) erwies, auf welche Stufe vokaler Kultur zielbewußte stimmbildnerische Arbeit an der Jugend führen kann. Helmut Franz hatte die Leitung dieses auch im Funk übertragenen Abends, der Beachtung und Nachahmung verdiente. — Mit unverminderter Lebhaftigkeit hielt auch der Wagemut von Solisten an, die überwiegend dem instrumentalen Gebiet angehörten. Da gab Georg Kuhlmann, der als ausgezeichneter Interpret neuer Musik schon im Reich bekannt wurde, einen Abend mit „heiterer Klaviermusik". Neben den Klassikern hörte man geistvoll Übermütiges von Smetana, Grainger, Manert, de Falla u. a. — Ein Violinabend, der ein hohes Maß von Können und stilkundigem Einfühlen verriet, wurde von Elsie Bruck (Violine) und Karl Freitag (Klavier) veranstaltet. Sonaten von Brahms op. 78, Reger op. 103 und César Franck A-dur hinterließen in schön abgestimmter Folge starken Eindruck. — Romantischer Liedkunst hatte Else Lampmann einen Abend gewidmet, der erneut das gepflegte Material dieser Altstimme bezeugte, die wandlungsfähig auf feinste lyrische Regungen eingeht. In Klaviersoli unterstrich Heinz Schröter die poetische Anschlagskultur und pianistische Sicherheit seines Könnens, das auch in einem eignen Klavierabend vor allem in Werken von Schumann und Chopin Begeisterung auslöste. — Neuer Musik wandte sich die Sopranistin Erna Stoll zu, deren kraftvolle, ausdrucksgewandte Stimme den Liedern Arthur Schuberts wirksame Eindringlichkeit und Prägung zu geben wußte. — Nicht absichtslos wählte der „Arbeitskreis für neue Musik" gerade Werke erprobter französischer Meister, Lied- und Kammermusik von Fauré, Debussy, Ravel und Roussel, die spüren ließ, wieviel seelische Verbindungen beiden Völkern ein innerlich betontes, freundnachbarliches Verhältnis leicht machen müßte!

Gottfried Schweizer.

Heidelberg: Höhepunkt und Ausklang der sieben Städtischen Sinfoniekonzerte waren „Till Eulenspiegel" von R. Strauß und Bruckners 7. Sinfonie; auf 120 Musiker wurde das Städtische Orchester durch Karlsruhe, Mannheim, Baden-Baden und Freiburg verstärkt zu einem Klangkörper, der die Weiträumigkeit und kosmische Unendlichkeit solcher Bruckner-Sinfonik wirklich erfüllen konnte, zumal wenn solch begnadeter Bruckner-Dirigent am Werk ist wie GMD. Kurt Overhoff. Dazwischen spielte Konzertmeister Adolf Berg Mozarts D-dur-Konzert, ohne sich durch die Begleitung des Riesenorchesters zum Überschreiten der zarten Atmosphäre des Rokokodolce fortreißen zu lassen. So beging das 1889 gegründete Orchester würdig seine 50-Jahrfeier, eingeleitet durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, und Oberbürgermeister Dr. Neinhaus.

Auch die vorangegangenen Sinfoniekonzerte zeigten unser Orchester trotz schweren Operndienstes in bestem Lichte, nicht nur in den gebahnten Wegen von Bach bis Tschaikowsky, sondern auch im Dienste der Jüngsten, wie Karl Höller. Seine „Hymnen" konnten freilich noch nicht breitere Kreise erfassen, obwohl sich Overhoff nachdrücklich für sie einsetzte. Zum 75. Geburtstage von R. Strauß brachte er „Don Juan" und „Tod und Verklärung"; Prof. Alfred Hoehn spielte in überschäumender Laune die „Burleske". Georg Kulenkampff brachte Schumanns Violinkonzert nach Heidelberg. Joachim Loeschmann bewährte sich an Dvořáks Cellokonzert, und Irmgard Weiß zeigte im Beethoven-Konzert C-dur op. 15, welch jungfrische Reife sie in der ausgezeichneten Schule Frau Frieda Kwast-Hodapps erlangte.

In hingebender Arbeit setzte Prof. Dr. Poppen die anspruchsvolle Tradition des Bach-Vereins mit Verdis Requiem und Bachs Johannespassion erfolgreich fort. Mehr Zuspruch hätte die Kurpfälzer Kammermusik-Vereinigung unter Konzertmeister Adolf Berg verdient, die Streichquintette von Mozart und Dvořák bot. Sehr anregend war der Sonatenabend (Brahms, Beethoven, Schubert) der temperamentvollen Geigerin Alma Moodie und des durchgeistigten Eduard Erdmann. Als Seele des Kölner Kammertrios für Alte Musik

erwies sich Karl Herrmann Pillney. Walter Bohle (Leipzig) spielte mit dem Heidelberger Kammerorchester Haydns Klavierkonzert; Wolfgang Fortner machte uns mit Bela Bartoks Rumänischen Volkstänzen und Igor Strawinskys Apollon musagète (im gleichen Konzert wiederholt!) bekannt, neben dem Tschaikowskys Streicherserenade sehr romantisch wirkte.

Friedrich Baser.

Ludwigshafen: Der Tod des Leiters des Landessinfonieorchesters Saarpfalz, Prof. Ernst Boehe, machte die Durchführung der von der Stadtverwaltung in Zusammenarbeit mit der IG.-Farbenindustrie und der NSG. „Kraft durch Freude" angekündigten Sinfoniekonzerte wenigstens in der vorgesehenen Form unmöglich. Die Wahl eines Nachfolgers stellte besondere Schwierigkeiten und ließ besondere Sorgfalt notwendig erscheinen. Die Erfassung des ganzen Gaues stellt mit den vielen Reisestrapazen und der ständig wechselnden Umgebung hohe physische Anforderungen an den Orchesterleiter. Die geplante und mittlerweile auch durchgeführte beachtliche Erweiterung des Orchesters verlangt erneute gründliche Orchestererziehungsarbeit, und schließlich soll auf jeden Fall die hohe künstlerische Tradition, die Prof. Boehe seinem Orchester hinterließ, gewahrt bleiben. Zahlreiche Gastdirigenten wurden eingeladen und führten Konzerte in der Pfalz und im Saargebiet durch. Die endgültige Wahl fiel auf GMD. Karl Friderich, den ehemaligen GMD. des Darmstädter Staatstheaters, der sich vor kurzem entschloß, ganz ins Konzertfach überzugehen und jetzt in der Saarpfalz einen sehr dankbaren und als Leiter des bedeutsamsten Kulturinstitutes des Grenzgaues wichtigen Aufgabenkreis gefunden hat. Er hatte bereits in mehreren Städten des Gaues Konzerte geleitet. Auch in der Nachbarstadt Mannheim hatte er mit dem Saarpfalzorchester für die NSG. „Kraft durch Freude" ein Sinfoniekonzert geleitet. Er hat sich immer mit besonderer Liebe für „Stiefkinder" der großen Meister eingesetzt. So hatte er in Mannheim neben Pfitzners „Käthchen"-Ouvertüre auch die sonst kaum mehr aufgeführte pompöse sinfonische Dichtung „Penthesilea" von Hugo Wolf, ein sehr breites, sehr dick instrumentiertes Jugendwerk des Meisters, das immerhin interessant genug ist, eine Aufführung zu lohnen, dirigiert. In Ludwigshafen brachte er eine sehr reizvolle Vortragsfolge in seinem ersten Konzert. Mit dem „Festlichen Präludium" von Clemens von Franckenstein, einem geschickt angelegten, eindrucksvollen Werke, zog er die lebende Generation in den Kreis seiner Kunst. Als „Stiefkinder" brachte er Schumanns „Manfred"-Ouvertüre und die „Faust-"Sinfonie von Franz Liszt. Helge Roswaenge für das Tenorsolo und der ausgezeichnete Gesangverein der Badischen Anilin- und Sodafabrik (BASF.) waren dabei zugezogen. Für frühere Sinfoniekonzerte hatte man noch Gastdirigenten verpflichtet. Franz Konwitschny und Hans Knappertsbusch holten sich schöne Erfolge. Einen erfolgreichen Abend hatten auch die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta. Der Beethoven-Chor, eine weit angesehene und vielfach von größeren Städten der Umgebung, vor allem Mannheims, zugezogene Vereinigung, trat mit Verdis „Requiem" (in Ludwigshafen und Mannheim) und mit einer Feier „Heroische Chormusik", deren Höhepunkt die Aufführung des „Heldenrequiems" des jungen Gottfried Müller bildete, hervor. Mit diesem Chor beschloß GMD. Friderich den Konzertwinter mit einer festlichen Aufführung von Beethovens Neunter.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim: Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters hat ihren Konzertwinter verhältnismäßig früh abgeschlossen. Wie schon im Vorjahre hatte sie auch jetzt wieder den römischen Dirigenten Bernardino Molinari, der zu ausgezeichnetem Zusammenarbeiten mit dem Nationaltheaterorchester gekommen ist, für ein Gastkonzert verpflichtet. Er gab neben einem Satz aus der von ihm selbst bearbeiteten Suite „Die Jahreszeiten" („Der Winter") von Vivaldi, den „Pini di Roma" von Respighi und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß auch eine sehr feinsinnige und ausgefeilte Ausdeutung der 1. Sinfonie C-dur von Beethoven. Im 7. Akademiekonzert fand die seit langem angekündigte Uraufführung des Orchesterkonzertes in a-moll op. 5 von Gottfried Müller statt. Karl Elmendorff, dem das Werk gewidmet ist, hatte sich in eigenen Veröffentlichungen sehr warm dafür eingesetzt, er wandte sich auch vor der Uraufführung noch einmal an das Publikum und bat um Beifall. Die Uraufführung ließ einen beachtenswerten Unterschied zwischen dem bereits bekannten ersten Satz und den beiden neuen Sätzen erkennen. Müller sucht eine Vereinigung der Polyphonie mit der Sonatenform auf neuen Wegen. Der erste Satz bringt in der Exposition vier Themen, die dann im Durchführungsteil auf mannigfaltigste Weise kontrapunktisch kombiniert werden. Auffallend ist die Abstraktion des Klanges, die durch teilweise massierende Instrumentation unterstützt wird. Im zweiten Satz, einem sehr breiten Adagio, dessen Charakter den Ge-

samteindruck des Werkes bestimmt, geht Müller andere Wege. Auch hier ist alles kunstvoll polyphon angelegt, aber die Strenge des Satzes ist nicht Selbstzweck, die Einheit formaler Strenge und klanglicher Schönheit, einer großartig feierlichen Erhabenheit ist erreicht. Ähnliches gilt auch für die kunstvolle große Schlußfuge. Elmendorff erspielte mit dem Nationaltheaterorchester dem äußerst schwierigen Werke einen schönen Uraufführungserfolg. Elisabeth Friedrich war Solistin dieses Konzertes. Die Reihe der acht Akademiekonzerte schloß mit einem Brahms und Beethoven gewidmeten Abend unter Karl Elmendorff, bei dem Adrian Aeschbacher das 2. Klavierkonzert von Brahms spielte.

Die Feierstunden der Kulturgemeinde der NSG. „Kraft durch Freude" im größten Saale der Stadt, dem Nibelungensaal, standen unter der Leitung von Karl Friderich, dem neuen Dirigenten des Landessinfonieorchesters Saarpfalz und Nachfolger Prof. Boehes, Prof. Hermann Abendroth und Herbert Albert. Das Bestreben, ohne billige Konzessionen Werke in die Vortragsfolge aufzunehmen, die dem Verständnis und Empfinden weiter Kreise entgegenkommen und so werbend wirken, war weiter zu verfolgen. So dirigierte Hermann Abendroth neben der 2. Sinfonie von Brahms Wagners „Siegfried-Idyll", Liszts „Tasso" und „Don Juan" von Richard Strauß. Prof. Wührer spielte von Albert begleitet u. a. die Orchesterbearbeitung der 14. Rhapsodie von Liszt.

Für ihre Kammerkonzerte hatte die Kulturgemeinde stärker als sonst die heimischen Künstler berücksichtigt. So kamen das Kötscher-Trio (Angehörige des Saarpfalzorchesters) und das Kergl-Quartett mit interessanten Vortragsfolgen zu Wort. Ein weiterer Abend brachte Kammermusik für Bläser von der Bläservereinigung des Nationaltheaters. Der Soloflötist des Nationaltheaters, Max Fühler, spielte von Dr. Ernst Cremer begleitet als Uraufführung eine eigene Sonate für Flöte und Klavier. Das Werk ist einfallsreich und reizvoll harmonisiert, es treibt die virtuosen Ansprüche allerdings bis zur Grenze, ist aber gerade in dieser Virtuosität sehr dankbar. Den Abschluß der Kammerkonzertreihe der Kulturgemeinde bildete ein Lieder- und Duetteabend von Käthe Dietrich und Theo Lienhard vom Nationaltheater. Auch die Städtischen Kammerkonzerte schlossen den Liederabend eines Sängers vom Nationaltheater ein. Heinrich Hölzlin (Baß) sang den „Magelone"-Zyklus von Brahms, die wundervollen, selten geschlossen aufgeführten 15 Romanzen aus Tiecks Dichtung. Einen weiteren Liederabend führte die Stuttgarter Altistin Lore

Fischer aus. Sie sang neben Liedern ein sehr eigenartiges, interessantes Werk Ottorino Respighis, „Il tramonto" („Der Sonnenuntergang") nach einem lyrischen Gedicht P. B. Shelleys. Respighi weist der Singstimme eine an musikdramatischen Vorbildern ermutigte, aber durchaus originelle Art Sprechgesang mit oft prachtvoller melodischer Linie zu. Die Begleitung übernimmt die raffinierte Tonmalerei, alle Klangmöglichkeiten des Streichquartetts sind dabei restlos ausgewertet.

Das Karl-Korn-Quartett, eine kürzlich aus Angehörigen des Nationaltheaterorchesters gegründete Vereinigung, die durch ihr feines, intimes Musizieren schon erhebliches Aufsehen erregte, führte diese Begleitung aus. Erwähnung verdient auch das Konzert des Kammerorchesters des Nationaltheaters, in dem u. a. die Suite „Barocco" des Schweden Kurt Atterberg und das von Max Kergl und Helmut Vost gespielte Duo für Violine und Violoncello mit Orchesterbegleitung von Hans Pfitzner zu hören waren. Heinrich Hollreiser leitete dieses Konzert. Mit sehr schönen Erfolgen konnte auch die Reihe der Konzerte junger Künstler im Gau Baden fortgesetzt werden.

Carl Josef Brinkmann.

Weißenfels: Das Musikleben in Weißenfels bot in diesem Winter wie schon in den vergangenen Jahren ein Bild ruhiger, gleichmäßiger Arbeit. Die vier Sinfoniekonzerte, die Musikdirektor Hartung mit dem städtischen Orchester durchführte, bildeten eine Fortsetzung der sommerlichen Serenaden auf der historischen Schloßterrasse. Diese Sinfoniekonzerte brachten Werke von Klassikern (Haydn, Mozart, Beethoven) und Romantikern (Schumann, Weber, Bizet). Von moderneren Komponisten waren Grieg, Wetz und Pfitzner vertreten. Als Solisten spielten Marialiese Jänichen (Klavier), Elisabeth Bischoff (Violine), Günther Schulz-Fürstenberg (Cello) und Otto Kobin (Violine). — Einen neuen großen Erfolg hatte das NS.-Sinfonieorchester, das KdF. schon einmal im Sommer verpflichtet hatte, in einem zweiten Konzert in Weißenfels. Generalmusikdirektor Adam dirigierte Werke von Weber, Beethoven, Reger und Wagner. Von anderen Konzerten seien noch folgende besonders hervorgehoben: Peter Harlan aus Markneukirchen spielte im Festsaal der Stadt auf alten Instrumenten Musik der älteren Zeit. Ein Liederabend von Adelheid Armhold bot

eine reiche Auswahl besten deutschen Liedgutes. Die Aufführung des modernen Chorwerkes „Der zoologische Garten" von Erwin Zillinger durch die Chorvereinigung unter Leitung von Walter Geidel sei lobend erwähnt. In dem Loewe-Abend, den der Konzertverein veranstaltete, wußte Kurt Wichmann eine Reihe Loewescher Balladen recht dramatisch zu gestalten. Während des Heimatfestes im Juni wird ein Tag besonders der Musik gewidmet sein.

Gerhard Saupe.

Wiesbaden: Ein Internationales Orchester-Musikfest war der gewichtige Auftakt zu Wiesbadens ereignisreichen Maiwochen. Infolge der plötzlichen Absage des Orchestre National, Paris, erstreckte sich die großzügig geplante Veranstaltung nur auf zwei Abende. In Fortsetzung des von Generalmusikdirektor Carl Schuricht angebahnten und seit einigen Jahren rührig gepflegten Musikaustauschs zwischen den Nachbarländern Holland und Deutschland kam es zunächst zu einem Niederländisch-Deutschen Konzert, in dessen erstem Teil die dritte Sinfonie des Neutöners Henk Badings (geb. 1906) den Schwerpunkt bildete. Dem spröden Stoff, der nur in dem milder getönten Adagio für den unvorbereiteten Hörer einigermaßen zugänglich war, gewann der Utrechter Gastdirigent Willem van Otterloo keine unmittelbare Wirkung ab, so sehr er sich mit bester Sachkenntnis um eine klare Wiedergabe des Werkes bemühte. Daß Badings die Kraft zur Gestaltung einer Sinfonie besitzt und eine ursprüngliche Erfindungsgabe originell auszuwerten versteht, trat gleichwohl klar zutage, wenn auch sein eruptiver Ausdruckswille die folgerichtige Entwicklung seiner Gedanken oft in Frage zu stellen schien. Im Gegensatz zu dieser problematischen, eine pessimistische Grundstimmung wahrenden Sinfonie fand die dritte Orchestersuite von Otterloo, für die der Autor selbst werben konnte, ungeteilte Zustimmung. Es handelt sich hier um vier meisterhaft instrumentierte, mit aparten Klangreizen ausgestattete Sätze, die der nunmehr 32jährige Holländer bereits vor sieben Jahren komponierte. Als ältester Vertreter niederländischen Musikschaffens kam Johan Wagenaar (geb. 1862) mit der klangfrischen, vom Feuergeiste des jungen Richard Strauß erleuchteten „Cyrano-de-Bergerac"-Ouvertüre zu Wort. Ein repräsentatives Werk von Richard Strauß — die Sinfonia domestica — war von Carl Schuricht als deutscher Beitrag zu dem Programm ausersehen. Diese Wahl galt gleichzeitig der Ehrung des Meisters anläßlich seines 75. Geburtstages. Schuricht vollzog sie in überwältigender Weise, indem er die beiden sonst getrennt marschierenden Wiesbadener Orchester des Kurhauses und Deutschen Theaters zu herrlicher Klangpracht führte und eine übersichtlich geformte Aufführung erreichte, die Begeisterungsstürme auslöste.

Im Zeichen noch gesteigerter Sympathiekundgebungen stand der folgende Belgisch-Deutsche Abend, der von dem Orchestre National de Belgique, Brüssel, bestritten wurde. Mit diesem Gastspiel war der Vorteil verbunden, die belgische Musik in stammeseigener Ausführung zu hören. Die leidenschaftdurchglühte sinfonische Dichtung „Der wilde Jäger" von César Franck, ein tiefschürfendes Adagio für Streichorchester von dem frühverstorbenen Guillaume Lekeu (geb. 1870) und die von Geistesblitzen durchzuckte heitere Ouvertüre von Marcel Poot (geb. 1901) waren die eindringlichen Beweise belgischen Schöpfertums, an denen die Musiker unter der Leitung ihres ständigen Dirigenten Désiré Defauw hervorragende Tonkultur und Disziplin bestätigten. Nicht weniger überzeugend setzte sich das vorzügliche Orchester für deutsche Werke ein: Webers „Oberon"-Ouvertüre, Schuberts Ballettmusik aus „Rosamunde" und Richard Strauß' „Till Eulenspiegel". Defauw, den man sofort als einen bedeutenden Vertreter seines Faches erkannte, erreichte auch hier mit seiner gradlinigen Art eine Höhe nachschaffender Kunst, gegen die jeder Einwand gegenstandslos werden mußte.

Als weiteres maifestliches Musikereignis von besonderer Geltung ist das von Prof. Dr. Peter Raabe geleitete Konzert der vereinigten Wiesbadener Orchester zu würdigen. Zwischen zwei bewährten Meisterwerken — der „Oberon"-Ouvertüre und der „Zweiten" von Brahms — vermittelte Raabe das ihm gewidmete Werk eines Zeitgenossen: die Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, op. 2 von Werner Trenkner.

Gerhard Weckerling.

Zeitgeschichte

Vergleichsspiele

Der Aufsatz von Fridolin Hamma im Aprilheft der „Musik" hat ein lebhaftes Echo ausgelöst. Aus den Zuschriften veröffentlichen wir nachstehend eine, die sich um die Verteidigung der modernen Qualitätsgeige gegenüber den alten Instrumenten bemüht. Hamma wendet sich im übrigen auch nicht gegen die guten neuen Instrumente, sondern lediglich gegen die Erzeugung von billigem Schund.

Die Schriftleitung.

In Heft 7 dieser Zeitschrift äußert sich Herr Fridolin Hamma über „Vergleichsspiele zwischen guten neuen und guten alten Streichinstrumenten". Was er darüber zu sagen hat, erweckt beim Leser den Eindruck, als ob Vergleichsspiele zwischen Streichinstrumenten überhaupt wertlos wären. Dagegen äußert sich Herr Hamma nicht ausführlicher über das, was man nach der Überschrift seiner Abhandlung erwarten darf, nämlich über Vergleichsspiele zwischen guten neuen und guten alten Streichinstrumenten. Er stellt fest, daß zu 99 Prozent die alte Meistergeige beim Vergleichsspiel besser abschneidet als die „Serienware, Mengenerzeugung oft übelster Art", und schließt daran den Satz: „Derartige Vergleichsspiele sind ebenso unsinnig und zwecklos usw. usw." Diese Feststellung versteht sich eigentlich von selbst.

Daß es bei einer Geige vorwiegend auf die klanglichen Eigenschaften ankommt, erkennt Herr Hamma an. Diese aber können nur durch das Spiel der Geige festgestellt werden, und wenn es sich um mehrere Geigen handelt, die miteinander verglichen werden sollen, durch das Vergleichsspiel. Ob das nun im Hause vor Freunden oder in der Öffentlichkeit stattfindet, hängt von den jeweiligen Umständen ab. Jedenfalls aber ist die Geige die bessere, welche im erweiterten Rahmen und Zuhörerkreis als die bessere befunden wird, und da ist nun die Tatsache zu verzeichnen, daß Vergleichsspiele zwischen guten modernen Meistergeigen, die relativ billig sind, und guten, aber gewöhnlich sehr teuren alten Meistergeigen häufig die Gleichwertigkeit, ja sogar Überlegenheit der ersteren bewiesen haben. Es ist selbstverständlich, daß in klanglicher Hinsicht nicht alle modernen Meistergeigen Spitzenleistungen darstellen, aber es gibt jedenfalls heute schon zahlreiche derartige „gute neue" deutsche Streichinstrumente, die für den wenig bemittelten Musiker erschwinglich sind. Nur müssen sich die Künstler endlich von dem Vorurteil freimachen, man könne bloß mit einer alten italienischen Geige Erfolge erzielen.

P. Donndorf, Dresden.

Tageschronik

In Venedig findet vom 4.—14. September das 7. Zeitgenössische internationale Musikfest statt, das vom Fenice-Theater durchgeführt wird. Neben einigen Sinfoniekonzerten und mehreren Kammerkonzerten sind zwei Ballettabende und ein Richard Wagner-Konzert im Vendramin-Calergi-Palast vorgesehen. Die jungen italienischen Tonsetzer sind zahlreich vertreten. Von deutscher Seite kommt lediglich Karl Höller zu Wort. Zehn weitere Länder sind bereits mit Komponisten angekündigt.

Für den Musikwettbewerb der Olympischen Spiele 1940 in Helsinki sind im Rahmen des Kunstwettbewerbes vorgesehen: Gesangskompositionen mit oder ohne Orchester, Kompositionen für ein oder mehrere Instrumente und für großes Orchester.

Professor Otto Spreckelsen wurde anläßlich der festlichen Eröffnung der Gaukulturwoche Pommern in Schneidemühl besonders ausgezeichnet. Der erstmalig verteilte Gaukulturpreis für Musik wurde ihm zugesprochen „als Anerkennung für seinen vorbildlichen Einsatz zur Förderung des Musiklebens in Ostpommern", wie es in der durch Gauleiter Schwede-Koburg überreichten Urkunde heißt. Eine Studienreise im Werte von tausend Reichsmark bildet den realen Untergrund der erfolgten Ehrung.

Edward Weiß hat die Leitung einer Solistenklasse für Klavier am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium übernommen.

Kasseler Musiktage (6.—8. Oktober 1939). Zum siebenten Male werden die Kasseler Musiktage vom Arbeitskreis für Hausmusik als festlicher Höhepunkt der Jahresarbeit veranstaltet.

Henk Badings erhielt den Auftrag, anläßlich des 40jährigen Regierungsjubiläums der holländischen Königin eine Festmusik zu schreiben.

Der ganze Umkreis musikalischer Erneuerungsarbeit vom Volkslied bis zum Chorwerk, vom Spielstück bis zum Kammerkonzert wird an ausgewählten Beispielen in vorbildlicher Wiedergabe gezeigt werden. Die instrumentalen Aufgaben übernimmt der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger, die vokalen der Hamburg-Lübecker Chor unter Leitung von Walter Kraft, z. T. verstärkt durch Mitglieder der Singgemeinde Kassel.

Die Hamburgische Staatsoper wird in der Zeit vom 28. Oktober bis einschließlich 6. November 1939 eine große italienische Opern-Festwoche veranstalten, bei der 12 verschiedene Aufführungen von Werken Rossinis, Verdis, Puccinis, Leoncavallos, Mascagnis, Wolf-Ferraris und Malipieros gegeben werden.

Generalintendant Heinrich K. Strohm (Hamburg) wurde eingeladen, im Rahmen der diesjährigen Salzburger Festspiele Webers „Freischütz" mit Professor Hans Knappertsbusch als Dirigenten, Professor Benno v. Arent als Bühnenbildner und namhaften deutschen Sängern neu zu inszenieren.

Auf Grund des § 10 der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I — S. 797) sind die nachstehenden Personen aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden:

1. Birkenfeld, Leopold, Wien 6, Stumpergasse 48, geb. in Tarnopol am 29. 7. 1886 — N 116959 —.
2. Prager, Willy, Berlin-Halensee, Markgraf-Albrecht-Straße 4, geb. in Kattowitz am 23. 5. 1877 — N 4890/38 —.
3. Stöhr, Prof. Dr. Richard, Wien 4, Karolingergasse 14, geb. in Wien am 11. 6. 1874 — N 5112/38 —.

Die Ausgeschlossenen haben das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete verloren.

Das bekannte Industriewerk Bochumer Verein stellt jetzt Gußstahlglocken her, die den Bronzeglocken gleichwertig sind. Bisher konnte man aus Stahl nur sogenannte Sextglocken gießen, bis nunmehr auch die Herstellung von Oktavglocken gelungen ist.

In der Berliner Singakademie fand ein Klavierwettbewerb um einen Bechsteinflügel, den die Reichshauptstadt gemeinsam mit der Firma Bechstein für den besten Klavierschüler des Konservatoriums der Reichshauptstadt gestiftet hatte. Zehn Teilnehmer hatten sich einer Ausscheidungsprüfung unterzogen, von denen fünf für den Schlußwettbewerb zugelassen wurden. Es waren drei Schüler von Conrad Hansen, ein Schüler von Martin Porzky und ein Schüler von Prof. R. M. Breithaupt. Aus dem Wettbewerb ging der achtzehn Jahre alte Conrad Frank als Sieger hervor.

Die „Gemeinschaft junger Musiker" in Berlin beschloß am 15. Mai ihr 4. Arbeitsjahr. Insgesamt wurden bisher 68 neue Werke, darunter 22 Uraufführungen und 23 Erstaufführungen dargeboten. Man darf darauf hinweisen, daß die verdienstvolle Pionierarbeit der „Gemeinschaft junger Musiker" einer Reihe junger Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit, zu den konzertierenden Künstlern und zu den Verlegern gebahnt hat. Erfreulicherweise ist auch die Resonanz bei den Berliner Musikfreunden gerade im letzten Konzertwinter so gestiegen, daß die Veranstaltungen in überfüllten Sälen vor sich gingen.

Am 15. Dezember jährt sich zum 25. Male der Todestag des bedeutenden italienischen Komponisten Giovanni Sgambati. Er wurde bekanntlich von Richard Wagner außerordentlich geschätzt und hat auch in seinem Heimatland sich große Verdienste um die Einführung deutscher Musik erworben. Sein bedeutendstes Werk ist das „Requiem" für Bariton, Chor und Orchester, das traditionsgemäß auch bei den offiziellen Gedächtnisfeiern für die Könige von Italien zur Aufführung gelangt.

Felix Oberborbeck, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar, wurde zum Direktor der im Aufbau begriffenen Hochschule für Musikerziehung in Graz berufen. In dieser Eigenschaft obliegt ihm auch die künstlerische Gesamtleitung des Steirischen Musikschulwerkes, das neben der Hochschule auch die Landesmusikschule Graz (früher Konservatorium des Musikvereins für Steiermark) und 17 steirische Musikschulen für Jugend und Volk umfaßt.

In Braunschweig ist im letzten Herbst eine „Braunschweiger Musikgemeinde" auf Anregung der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" gegründet worden, die mit acht Meisterkonzerten hervortrat. Das Braunschweiger Collegium musicum eröffnete die Reihe mit alten Meistern. Das Wendling-Quartett, Margarete Klose, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau, Erna Sack, Martin Kremer und Kurt Thomas mit der Berliner Kantorei folgten. Der Widerhall, den diese Neugründung gefunden hat, berechtigt zu schönen Hoffnungen für die weitere Entwicklung.

Anläßlich des 10jährigen Todestages von Leos Janacek wird im Oktober die Grand Opera in Paris zum ersten Male „Jenufa" in Frank-

reich herausbringen. Auch in Belgrad, Zürich und verschiedenen deutschen Städten wird die Oper in dieser Spielzeit neu einstudiert.

In Prag findet Ende September eine Janacek-Woche statt, bei der die Opern „Jenufa", „Das listige Füchslein", „Katja Kabanova" und die bedeutendsten Konzert- und Kammermusikwerke Janaceks zur Aufführung gelangen.

Fritz Büchtgers Hymnen op. 8 für gemischten Chor a cappella sind zum Geburtstag des Führers in Bremen durch den Domchor unter Leitung von R. Liesche aufgeführt worden. Ferner wurde das Werk für das Grazer Fest der deutschen Chormusik angenommen. Bisher wurde es aufgeführt in Hamburg, München, Dresden, Nürnberg, Dessau, Magdeburg und Alsleben.

Gleichzeitig mit dem Musikwettbewerb, den das Genfer Konservatorium vom 26. Juni bis 8. Juli 1939 für Klavier, Violine, Gesang und Holzblasinstrumente durchführt, wird das Konservatorium eine interessante Ausstellung der 58 Stücke alter Instrumente umfassenden Sammlung der Brüder Ernst bieten.

Generalmusikdirektor Leopold Ludwig vom Oldenburgischen Staatstheater, der kürzlich in der Wiener Staatsoper als Gastdirigent von Richard Wagners „Tannhäuser" einen großen Erfolg hatte, wird nunmehr in der Wiener Staatsoper die Opern „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß und „Don Carlos" von Verdi dirigieren.

Neue Werke für den Konzertsaal

In Landsberg a. d. Warthe erlebten einige Kompositionen des dortigen Komponisten Freiherrn Georg von Hertling mit großem Erfolg ihre Uraufführung. Es handelt sich um chorische und solistische Werke.

Die Uraufführung des neuen Oratoriums „Das Lied von der Mutter" von Joseph Haas wird die Konzertgesellschaft in Köln (Gürzenich-Orchester und Gürzenich-Chor) im Rahmen der Gürzenich-Konzerte 1939/40 am 20. Februar nächsten Jahres unter Leitung von Generalmusikdirektor Professor Eugen Papst bringen.

Prof. Dr. Karl Böhm (Dresden) hat die Uraufführung der „Sinfonie für großes Orchester" von Ernst Pepping für Ende November vorgesehen.

Neue Opern

Werner Egk arbeitet z. Z. an der Musik zu einem Ballett „Joan von Zarissa" nach altfranzösischen Motiven. Die Uraufführung wird im Oktober an der Staatsoper in Berlin stattfinden.

Die Staatsoper in Dresden hat die Oper „Romeo und Julia" des jungen Schweizer Komponisten Heinrich Sutermeister zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen.

Kurt von Wolfurt beendete soeben eine abendfüllende Komische Oper „Dame Kobold" (nach Calderon), deren Uraufführung im Laufe der Saison 1939/40 am Staatstheater in Kassel unter Leitung von Staatskapellmeister Heger und unter der Regie von Generalintendant Dr. Ulbrich stattfinden wird.

Rundfunk

Ottmar Gerster erhielt von Intendant Dr. Glasmeier den Auftrag, für den Reichssender Berlin ein Violinkonzert zu komponieren.

Deutsche Musik im Ausland

Professor Fritz Heitmann, der Berliner Domorganist, ist soeben von einer fast zweimonatigen erfolgreichen Konzertreise durch die Vereinigten Staaten und Kanada zurückgekehrt. Sie führte ihn u. a. nach Neuyork, Montreal, Cleveland, Chicago, Toledo, Toronto, Boston, Westpoint, Andover. Der Besuch der Konzerte war ausgezeichnet. Die amerikanischen Zeitungen bezeichnen Heitmann als einen der fähigsten Bach-Spieler und einen der größten Organisten der Welt.

Das Peter-Quartett wurde für eine Reihe von Konzerten nach Lettland und Estland verpflichtet.

Der Beethoven-Zyklus des Stroß-Quartetts an sechs Abenden in der Santa Cecilia in Rom gestaltete sich zu einem großen künstlerischen Erfolg und war gesellschaftlich ein besonderes Ereignis durch die Anwesenheit Ihrer Königlichen Prinzessin von Piemont und anderer hoher Persönlichkeiten. Die Konzerte wurden sämtlich durch den italienischen Rundfunk übertragen. Das Stroß-Quartett wurde im Anschluß an Rom für weitere Konzerte in Mittel- und Süditalien verpflichtet.

Heinz Georg Oertel (Berlin) konzertierte in einem Orgelkonzert mit dem Baßbariton Martin Glang im April in Kopenhagen im Nicolai-Kirch-Saal. Das Programm umfaßte ältere Meister (Sweelinck, Bach) sowie zeitgenössische deutsche Komponisten (Schroeder, E. K. Rößler). In der Kopenhagener Presse fand das Konzert ausgezeichnete Würdigung.

Der Bariton Prof. J. M. Hauschild hatte in Bulgarien mit Liederabenden in Sofia, Varna und Sliven bemerkenswerte Erfolge.

Richard Strauß hat bei den aus Anlaß seines 75. Geburtstages im Stadttheater in Zürich veranstalteten Festvorstellungen am 18. und 20. Mai seine Oper „Salome" persönlich dirigiert. Wie aus Zürich gemeldet wird, erzielte die Aufführung des Züricher Stadttheaters einen gewaltigen Erfolg.

Trapps „Divertimento", das vom Römischen Kammerorchester unter Leitung von J. L. Leschetizky erstmalig in Rom zur Aufführung kam, wurde nach jedem Satz mit ganz außergewöhnlichem Beifall bedacht.

Personalien

An seinem 50. Geburtstag hat der Führer die nachstehenden Künstler ausgezeichnet. Mit dem Titel:

Generalmusikdirektor: Fritz Mechlenburg, Oberleiter des Hessischen Landestheaters, Darmstadt; Hermann Stange, 1. Dirigent am Deutschlandsender, Berlin-Westend; Hans Weißbach, 1. Dirigent am Reichssender Leipzig.

Staatskapellmeister: Hans Gahlenbeck, musikalischer Oberleiter am Staatstheater Schwerin; Herbert von Karajan, Kapellmeister, Berlin-Aachen; Wilhelm Franz Reuß, Kapellmeister, Königsberg i. Pr.

Kammersänger: Ferdinand Frantz, Opernsänger, Hamburg; Johann Gläser, Opernsänger, Frankfurt a. M.; Ludwig Hofmann, Opernsänger, Berlin-Charlottenburg; Robert Kiefer, Opernsänger, Karlsruhe; Fritz Krenn, Opernsänger, Wien; Emil Treskow, Opernsänger, Köln; Erich Zimmermann, Opernsänger, Berlin-Charlottenburg.

Kammersängerin: Margarete Bäumer, Opernsängerin, Leipzig; Rut Berglund, Staatsopernsängerin, Berlin; Paula Buchner, Opernsängerin, Stuttgart; Trude Eipperle, Opernsängerin, Stuttgart; Hilde Konetzni, Opernsängerin, Wien; Maria Reininger, Opernsängerin, München, Martha Rohs, Opernsängerin, Dresden; Hilde Singenstreu, Opernsängerin, Hannover; Adelheid Wollgarten, Opernsängerin, Köln.

Kammervirtuose: Albert Döscher, Hamburg; Alfred Schmidt, Hagen i. Westf.; Rudolf Sinram, Braunschweig.

Kammermusiker: Hans Seidel, Berlin; Hans Koller, Alfons Grünberg, Gustav Kinzel, Alois Herza, Ferdinand Stangler, Otto Stieglitz, Adolf Dürer, Karl Swoboda, Hans Gärtner, Hans Bahner, Paul Roßbach, sämtlich in Wien; Arnold Heß, Hamburg; Karl Grosch, Dresden; Bruno Knauer, Dresden; Carl Krug, Osnabrück; Ernst Junghans, Osnabrück; Kurt Brümann, Oldenburg; Karl Meinecke, Oldenburg; Abraham Gerbert, Koburg.

Musikdirektor und Obermusikmeister a. D. Max Mehring (Halle) wurde 75 Jahre alt. Er hat sich unermüdlich für neue Militärmusik eingesetzt. Mehring gehörte schon vor der Machtübernahme der Bewegung an und betätigte sich zwei Jahre als Musikzugführer der SA.-Standarte 36, schließlich wurde ihm der Aufbau einer Kapelle für die Kreisleitung Halle-Stadt übertragen. Seit 1933 ist Mehring der Musikreferent der Brigade 38, 1934 wurde der greise Militärmusiker zum Sturmbannführer ernannt.

Friedrich Rabenschlag ist als Nachfolger Prof. Dr. Hermann Grabners Universitätsmusikdirektor in Leipzig geworden.

Die Philosophische Fakultät der Universität Göttingen hat dem Musikforscher und Musikerzieher Dr. Rudolf Schäfke, Berlin-Dahlem, den Grad des Dr. habil. verliehen. Die besonderen Arbeitsgebiete Dr. Schäfkes waren bisher Musikästhetik, Musikerziehung und antike Musik. Außer zahlreichen kleineren Abhandlungen erschienen von ihm: „Eduard Hanslick und die Musikästhetik" (Leipzig, 1922), „Geschichte der Musikästhetik" (Berlin, 1934) und ein Werk über den griechischen Musikschriftsteller Aristeides Quintilianus (Berlin, 1937), die beiden letzten Bücher in Max Hesses Verlag.

Todesnachrichten

Jörg Mager, der durch die Erfindung des Sphärophons bekannt wurde, ist verstorben. Der 1880 in Eichstätt geborene Schullehrer und Organist widmete sich schließlich ganz den Arbeiten an seinen neuartigen Tonerzeugungsinstrumenten, aber die Entwicklung ging über seine Versuche so schnell hinaus, daß sein redliches Bemühen schließlich nicht frei von einer gewissen Tragik gewesen ist.

Am 2. Juni starb Josef Reiter, einer der ersten namhaften Künstler, die sich zu Adolf Hitler bekannten. Er war Ehrenzeichenträger und widmete vor der Machtübernahme seine Goethe-Sinfonie dem Führer. Im Herbst 1938 erlebten zwei Einakter eine Aufführung im Deutschen Opernhaus. Von 1908—1911 war Reiter Direktor des Mozarteums in Salzburg. Er wurde am 19. Januar 1862 in Braunau am Inn geboren.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Anfang März veranstaltete die Hochschulgruppe einen Tanzabend mit ihren Angehörigen und den Alten Herren. Hierbei wurde der Versuch unternommen, neue Tanzformen einzuführen, die von den jungen Komponisten aus unserer Reihe geschaffen wurden.
Am 10. März übernahm der Reichssender Köln ein Konzert des Hochschulorchesters, das Heinz Joachim Körner leitete. An der Wiedergabe wie auch der Programmgestaltung hatte die Gruppe des Studentenbunds wesentlichen Anteil. Das junge Schaffen war durch Griesbach und Lauer vertreten. Die Langemarck-Kantate unseres Kameraden Griesbach gelangte am 12. März, dem Heldengedenktag, im Reichssender Köln zur Aufführung. Der Chor des NSD.-Studentenbunds wirkte mit, und dieses Werk hinterließ wie zum Berliner Langemarck-Tag des vergangenen Jahres wieder tiefe Eindrücke.
Zum Abschluß des Semesters trat die Hochschulgruppe eine Grenzlandfahrt nach Monschau in der Eifel und das umliegende Gebiet an. Unter kundiger Führung lernten wir die Eigenart der Landschaft und der Menschen kennen und besprachen die Kulturprobleme im deutschen Grenzland. Die Rückfahrt führte über die Ordensburg Vogelsang, wo alle Kameradschaftsführer in einem großen Lager der Reichsstudentenführung versammelt waren. Der ebenfalls dort anwesende Musikreferent in der RSF., Rolf Schroth, empfing unsere Hochschulgruppe. Mit Staatsschauspieler Mathias Wiemann waren wir auf Vogelsang mehrere Stunden zusammen.
Innerhalb der Kameradschaft „Volker von Alzey" wurde ein Streichquartett gebildet. Zu feierlichen Anlässen, insbesondere bei Trauungen von Parteigenossen im Festsaal des Rathauses der Stadt Köln wurde das Streichquartett erneut mit Erfolg eingesetzt.

Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart:

Alle neuaufgenommenen Kameraden und Kameradinnen trafen sich gemeinsam mit den älteren Angehörigen der Kameradschaft „Hans Sachs" und der ANSt.-Gruppe zu einem zweitägigen Einführungslager vom 5. bis 7. Mai auf der Hunnewellhütte, dem Sommerhaus der Technischen Hochschule Stuttgart. Der Studentenführer Bochroeder erstattete Bericht über den Aufbau und die Ziele der Selbsterziehung und gab einen Überblick über einzelne Etappen des studentischen Einsatzes bei musikalischen Feiern und Kundgebungen. Der Sinn des Lagers, die jungen Semester zur Mitarbeit in der Hochschulgemeinschaft zu gewinnen, wurde erfüllt.

*

Neue Wege zur volksnahen Musikerziehung wurden auf einer Arbeitstagung auf der Comburg erschlossen, an der der Studentenbund der Stuttgarter Musikhochschule teilnahm. Die Mannschaft war unter zwei Fahnen angetreten: der des Nationalsozialistischen Studentenbunds und der der Deutschen Arbeitsfront. Das Deutsche Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hatte alle aktiven Musikerzieher des Gaues einberufen, und der Leiter dieser Arbeitstagung, Reinhold Schäffer, der früher das Amt des Stuttgarter Studentenführers bekleidete, hatte die Hochschule aufgefordert, hier mitzuhelfen. Es sprachen der Landesleiter der Reichsmusikkammer, Schotte, als Vertreter der Hitler-Jugend der Leiter der Kulturabteilung, Bannführer Köttgen. Den Jungen unter den Musikerziehern und den Hochschülern im Braunhemd schien vieles selbstverständlich, nicht so manchen älteren. In den Aussprachen kam aber bei allen die Freude zum Ausdruck, wie notwendig und fruchtbar ein solcher Meinungsaustausch in einem Lager ist. Theoretische Erörterungen über Wert oder Unwert einer Spieltechnik

traten bald zurück, ebenso rein methodische Fragen. Entscheidend war die von allen verspürte Forderung und Frage der Gegenwart, wie der Musikerzieher sich als dienendes Glied in die große Aufgabe einer kulturellen Gesamterziehung breitester Volksschichten einordnen kann. Vor diesem Blickfeld verblaßte der Gedanke einer „Konkurrenz", der im Musikerzieher heute nicht mehr leben kann. — Die alten Räume der Comburg wurden aber nicht nur von Diskussionen erfüllt, sondern auch vom Singen und Musizieren. Altes und neues Spielgut wurde erprobt, geprüft auf seinen Erlebniswert, untersucht, wie es am besten zu studieren sei — jeder geht ja wieder aus dieser Lagergemeinschaft hinaus an den Ort seines Berufes, und dann mußten ihm neue Richtlinien gegeben sein. Vielen Teilnehmern bedeutete es ein Opfer, Musikstunden ausfallen zu lassen, um ins Lager zu fahren. Und so wurde die Frage aufgeworfen, ob der ideelle Gewinn den materiellen Verlust aufwiege. „Gewiß", sagte einer, „immer gibt man sich aus; — von dem aber, was hier gegeben und getan wurde, können wir auf lange hinaus zehren."

Hochschule für Musik, Weimar:

Eine dankbare Aufgabe war es für die Arbeitsgemeinschaften des Studentenbunds, an der künstlerischen Ausgestaltung der Arbeitstagung der Gaustudentenführer auf der Heidecksburg (Rudolstadt) mitzuwirken. Nach den langen Besprechungen des Reichsstudentenführers mit seinen engsten Mitarbeitern bot eine Musikstunde am Nachmittag Entspannung. In dem akustisch bestgeeigneten Festraum musizierte das von unserer Studentengruppe gebildete Orchester Serenaden von Mozart.
Zur Kulturtagung der Gaustudentenführung Thüringen wurde das bisherige Orchester der Hochschule wesentlich erweitert und zum Gaustudentenorchester erhoben. Der Gaustudentenführer Dr. W. Kieser gab diese Entscheidung bekannt und verkündete zugleich, daß die Wettkampfgruppe Weimar als „Reichsbeste" aus dem diesjährigen Berufswettkampf hervorgegangen ist. Der Leiter der Gruppe war der Studentenbundskamerad Dr. Rudolf Theil, der zugleich das Amt eines musikwissenschaftlichen Vertreters der Studentenführung der Universität Jena wahrnimmt.
Mit dem Amt „Kraft durch Freude" wurden mehrere musikalische Kundgebungen veranstaltet. Daneben fand zugunsten des Winterhilfswerkes ein offenes Singen statt. In den Lagern der Reichsautobahnarbeiter wurde gesungen und musiziert. Ein einzigartiges Erlebnis war die Ekkehard-Feier im großen Saal der alten Universität zu Erfurt. Es erklangen der zweite Satz aus der 7. Sinfonie von Beethoven und das Adagio c-moll von Haydn.

Musikhochschule Wien:

Das Gaustudentenorchester Wien veranstaltete unter Leitung des Studentenführers Kurt Wöß im Brahms-Saal einen Mozart-Abend. Diese Veranstaltung führte eine große Zahl von Studenten zusammen. Der Obergebietsführer der Hitler-Jugend der Ostmark, Kracker-Semmler, war anwesend. Die Ouvertüre zu Figaro, die Bläserserenade und die Sinfonie g-moll waren sorgfältig einstudiert. Das Orchester stellte hier seine Leistungsfähigkeit unter Beweis und zeugte im besten Sinne von der Bedeutung der Gemeinschaftserziehung für das künstlerisch disziplinierte Zusammenspiel, das über den Wert eines Orchesters entscheidet. Dieses Orchester wird auch auf dem deutschen Studententag Würzburg 1939 eingesetzt werden. — Die Hochschulgruppe Wien veranstaltete am 3. Mai eine Rundfunksendung „Musik aus vergangener Zeit". Im Vordergrund standen Werke von Telemann, Ernst Eichner und Christian Bach.

Die Auflage dieser Nummer beträgt 3150. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3
Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 10, Juli 1939

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

Die großdeutsche Tanzidee

Von Gustav Fischer-Klamt, Berlin

Mit dem Durchbruch unserer nationalsozialistischen Anschauung konnte es nicht weiter in Erstaunen setzen, daß auch auf dem Gebiet des Tanzes im weitesten Sinne eine Neuorientierung einsetzte. Wir haben nun immerhin schon so viel Abstand zu den Geschehnissen, daß es an der Zeit ist zu fragen, mit welchem Erfolg gearbeitet wurde. Als einer der wesentlichen Erfolge ist die Ausschaltung des fremdrassigen Elementes (sowohl der jüdischen Tänzer als auch der jüdischen „Kritiker") anzusehen. Dabei war die Beseitigung des jüdischen Kritikers, der die ganze öffentliche Meinung prägte, von weitaus größerer Bedeutung. Er kontrollierte nämlich das gesamte deutsche Tanzwesen, nahm in die Verbandsführungen Einfluß, stellte Wertmaßstäbe auf und trug dafür Sorge, dem deutschen Volk Arteigenes als minderwertig hinzustellen, wogegen Fremdrassiges sich einer mehr als wohlwollenden Pflege erfreute.
Diese Maßnahme war nun die erste Voraussetzung zu einer arteigenen Tanzentwicklung.

Der zweite große Erfolg nationalsozialistischer Kulturpolitik war die Befreiung der gesamten Tanzbewegung von der Vormachtstellung der individualistischen Richtungen. Deren Ideologie war der weiteren Tanzentwicklung in demselben Maße hinderlich wie die Ideologie des bereits beseitigten jüdischen Einflusses.

Eine völkische Tanzbewegung hat ihre eigenen Gesetze. Das sind die Gesetze der menschlichen Art, der Rasse und des Blutes. Der Weg von der Rassenseele bis zur Bildung der Form, des Ausdrucks und des Rhythmischen in der menschlichen Gestalt ist bewegungswissenschaftlich lückenlos bekannt. Eine wissenschaftliche Tanzkunde umschließt hier die fundamentalen Erkenntnisse. Die allgemeinen Erörterungen über die Bindung der menschlichen Bewegung an die rassische Dynamik der Völker wurde hier wissenschaftlich mit neuen Mitteln unter Beweis gestellt.

Jedes Volk hat demnach einen seiner rassischen Dynamik entsprechenden Tanz. Die Geschichte stellt dies unter Beweis. So wie wir bis zu den Freiheitskriegen im deutschen Raum ganz unter der Vorherrschaft romanischer Ideologien standen, so standen wir bis zu Arndt und Jahn ganz unter dem Diktat des westischen Bewegungsgesetzes. So wie der Nationalsozialismus die Anmeldung eines weltanschaulich begründeten An-

spruchs der Vorherrschaft der germanisch-deutschen Ideologie darstellt, so stehen wir auch auf unserem besonderen Gebiet am Beginn der Zeit, in der auch bewegungsgemäß das westische Bewegungsgesetz von dem nordischen Gesetz abgelöst wird. — So ist die Dynamik des Tanzes der Gesellschaft (Gesellschaftstanz) grundsätzlich verschieden von der des Tanzes des Volkes, der nach seiner Wiederentdeckung von dieser Gesellschaft als „Volkstanz" bezeichnet wurde. Ähnlich liegen die Dinge auf dem Gebiete des Kunsttanzes.

Hier wollen wir einschalten, daß wir heute auf dem Wege der Neuentwicklung schon beachtliche Fortschritte zu verzeichnen haben, so in der Frage der Gestaltung des Tanzes als Geselligkeitsform (Müller-Hennig, Karl Haiding, Wolfgang Hirschfeld), in der Freilegung der Reste arteigener volklicher Reigen (Erich Janietz, Nowy, Wehrmaker) sowie in der Entwicklung einer deutschen Kunsttanzform (Jutta Klamt).

Ähnlich der westischen Ideologie hatte sich im deutschen Raum in den letzten Jahrzehnten, ausgehend von der liberalistischen Ideologie, eine Reihe von liberalen Tanzauffassungen entwickelt, die unter dem Sammelnamen „modern" der westischen Form gegenübergestellt wurden.

Ein wesentlicher Teil der gesamtdeutschen Tänzerschaft ist noch immer an die alten Ideologien gebunden. Daher müssen wir die Befürchtung aussprechen, daß der Tanz Gefahr läuft, den ihm erteilten Auftrag nicht erfüllen zu können. Lange Jahre nach der nationalsozialistischen Revolution stand der gesamte Tanz noch unter der Vorherrschaft dieser artfremden Ideologien.

Aus der liberalen Zeit reichen die Entwicklungen noch bis in die Gegenwart hinein. Typisch ist hier die Aufstellung individueller Lehren (Systeme), die als richtig erklärt wurden und sich als nicht naturgesetzlich verankerte Ideologien nur durch einen rücksichtslos durchgeführten Dogmatismus aufrechterhalten ließen. Diese Mächte hielten eine deutsche Tanzentwicklung länger als notwendig zurück. Darum die fundamentale Bedeutung der Beseitigung dieser Barriere.

Diese zwei Abschnitte — Beseitigung der jüdischen Vorherrschaft auf dem Gebiet des Tanzes, Beseitigung der liberalen Dynastien mit ihren Machtansprüchen — sind die beiden großen Vorpostengefechte nationalsozialistischer Ordnung.

Solange jeder in seiner Ideologie denkt, ist keine Einheitlichkeit des Tanzgeschehens zu erreichen.

Diejenigen, die in der alten Ideologie nicht verharren, müssen für die Aufgabe des großdeutschen Tanzgedankens gewonnen werden! Wir wollen ja nicht den Menschen bekämpfen, sondern die Ideologie. Dies ist die dritte große Aufgabe von der neugewonnenen Plattform aus. Es handelt sich für die nationalsozialistische Kulturführung darum, die Träger der fremden Ideologien für die großdeutsche Tanzidee zu gewinnen. Wir wollen nicht diese oder jene Tanzart vernichten. Das ist nicht möglich. Wir wollen aber erreichen, daß die Vertreter der einzelnen Arten anerkennen, daß sie selbst als in alter geschichtlicher Bindung verankert, in fremder Ideologie entwickelt, zur Aufgabe der Entwicklung eines deutschen Tanzes aus der nationalsozialistischen

Weltanschauung heraus hinfinden müssen und daraus ihrem Tanz diese Ordnung, dieses Gesicht, diese Wirksamkeit geben, die der Weltanschauung entspricht.

Die etwa notwendige Feststellung, daß die eine oder andere Gruppe diesen notwendigen Beitrag nicht zu liefern vermag, wird dabei unschwer gemacht werden können.

Bleibt noch die Feststellung, wie der deutsche Tanz auszusehen hat. Gerade Träger liberaler, westischer und anderer Ideologien, die das Aussehen ihres Tanzes so genau zu kennen glauben, daß sie ihre jeweilige Art als die allein verbindliche, weil eben richtige, bezeichnen, lehnen es ab, daß die Feststellung eines artdeutschen Tanzbildes überhaupt möglich ist.

Eine Antwort ist auch hier nur von der menschlichen Art her zu gewinnen. Von ihr aus gesehen, äußert sich in der Bewegung der ganze Mensch, der totale Mensch. Eine natürliche menschliche Bewegung ist weder ein körperlicher noch ein seelischer oder geistiger Vorgang — sondern in ganz bestimmter Ordnung sind alle drei zugleich an der Bewegungswerdung beteiligt.

Diese ganz bestimmte Ordnung ist keine uniforme Ordnung, sondern jeweils eine der besonderen rassischen Dynamik entsprechende organische Ordnung! Es herrscht keine liberale Willkür, auch keine lebensferne, konstruktive Starre, sondern eine wohlgeordnete Gesetzmäßigkeit.

Totalität in der Bewegung ist nichts Absolutes, Einmaliges, es gibt mehrere Totalitätsgruppen. Diese sind in der rassischen Art verankert und sind unerschütterlich. Innerhalb dieser Gruppen selbst ergeben sich dann die unzähligen Gradausprägungen, die letzthin den besonderen Wert des Tanzes in der gegebenen Art ausmachen.

Im geschichtlichen Zeitablauf kennen wir innerhalb des germanisch-nordischen Kulturkreises nur zwei Epochen, in denen die nordische, der menschlichen Natur entsprechende Totalität bewegungsmäßige Verlebendigung erfahren hat. Das war einmal in der germanischen Bronzezeit, die Kultur von Stonehenge und der Externsteine. Dann begegnet sie uns zum zweitenmal im nordisch bestimmten griechischen Raum, um dort als olympische Idee dem Bewegungserleben einheitlichen — totalen — Ausdruck zu geben. Im mitteleuropäischen Raum haben fremdrassige Einflüsse schon frühzeitig eine Aufspaltung des ganzheitlichen Lebens herbeigeführt, so daß wir auch keine totale deutsche Tanzentwicklung im Gegensatz zum westischen Raum zu verzeichnen haben. Das entstehende Vakuum hat uns dann gänzlich der weiteren Überfremdung ausgesetzt.

Die bewegungsmäßige Totalität äußert sich über Entsprechungsstufen als sinnvolle Bewegung. Derartige Entsprechungsreihen, die lückenlos als organische Ordnungen auftreten, begegnen uns in der rhythmischen Ordnung des Menschen, in seiner Formordnung und in seiner Ordnung der seelischen Ausdruckskräfte.

Diesem Gesetz ist schlechthin jeder tätige, gestaltende, schaffende Mensch unterstellt. Die „rhythmische Ordnung" und die „Form- und Ausdrucksordnung" ist in sich wiederum nicht absolut, etwa im Sinne einer „Formenlehre", einer „Ausdruckslehre", sondern

je nach der rassischen Dynamik des einzelnen Menschen sind die Ordnungen dem Gesetz ihrer Rasse unterworfen. Die Stellung der Form oder des Ausdrucks oder des Rhythmischen, sowohl das Verhältnis der drei zu- und untereinander, sind bei jeder Rasse anders. Innerhalb der Rasse aber unverrückbar.

Wir sehen hier ein Ordnungsbild, das in seiner Weite und Tiefe unendlich weit von den Systemen der liberalen, absolutistischen und anderen Ordnungen abweicht. Es entspricht in seiner Bindung und Weite ganz der nordischen-germanischen Rassenseele.

Auf das Gebiet des Tanzes selbst übertragen heißt das an einem Beispiel: der deutsche Tanz muß in der Erscheinung eine rhythmische, ausdrucksgemäße und formende Ordnung erkennen lassen. Ein Tanz, der formgeordnet, aber auch sonst nichts ist, entspricht dem deutschen Menschen, so wie er aus der artgemäßen Weltanschauung sein soll, nicht. Um falschen Auslegungen vorzubeugen, sei hier eingeschaltet, daß dies für jeglichen Tanz gilt.

Ein Tanz, der ausdrucksgeordnet ist, aber der Form entbehrt, entspricht — und sei die strömende Seele zutiefst geöffnet — nicht dem deutschen Menschen.
Dasselbe gilt für einen Tanz, der rein aus der körperlichen Vitalität erwuchs.
Alle diese drei Formen kommen in der Geschichte vor und konnten sich, da sie nicht der menschlichen Natur entsprachen, nur dogmatisch aufrechterhalten.
Die Vertreter der anderen Ideologien sagen, die nationalsozialistische Anschauung beraube den Tanz der Freiheit. Unterdessen hat die Tanzkunde vom Bewegungswissenschaftlichen her den Beweis erbracht, daß jeder andere Ausgangspunkt einer Menschenführung, also auch einer Gymnastik- und Tanzausbildung, der nicht von der Totalität des menschlichen Wesens ausgeht, erstarrt und anstatt persönliche, schöpferische, weil artgebundene Arbeit darstellt, zur Fertigkeit entartet, also eine höchst einseitige Angelegenheit ist.

Die natürliche Totalitätsordnung entfaltet eine Fülle von Möglichkeiten, die alle ohne Ausnahme ihren Ordnungen unterworfen sind. Ob dieser Tanz mit starker Ausdruckskraft und von einer zwingenden Formdisziplin ausgezeichnet ist oder ob die Form der seelischen Dynamik bestimmend übergeordnet ist, das alles ist artgemäß bedingt, ist letzten Endes durch die eigene Totalitätsordnung vorgeschrieben. Aber das eine ohne das andere ist ein Tanz, der sich jeder natürlichen Ordnung enthoben hat.

Noch einen Einwurf gestatten sich die anderen Ideologien: „Der Tanz sei international." Dieses Argument ist allzu bekannt — doch nach dem ersten Erfolg nationalsozialistischer Bereinigung sollten wir deutschen Menschen keinen Anlaß mehr nehmen, mit ihm zu argumentieren. Jedes sich selbst bewußte Volk hat seine eigene besondere Art zu tanzen. Und gerade die Besonderheit der deutschen Rassendynamik weist auf ganz besondere Möglichkeiten in der Entwicklung hin, so daß der deutsche Kunsttanz keinen Anlaß hat, den Führungsanspruch im eigenen Land nicht wahrzunehmen!

Jeder Tanz ist innerhalb seines sich selbst gesetzten und damit abgegrenzten Wirkungsbereiches deutsch, insofern er stärkster Ausdruck der deutschen Rassenseele ist.

Daher wird die Entscheidung immer da fallen, wo die nationalsozialistische Weltanschauung zur Gesinnung der Arbeitskreise geworden ist. Da werden aus der Gesinnung die selbstverständlichen Ordnungen verlebendigt werden und den deutschen Tanz ergeben.

Warum Tanzschrift?

Von Susanne Sonner-Joers, Berlin

Noch immer besteht in weiten Kreisen die Ansicht, daß die Tanzkunst die flüchtigste, ja oberflächlichste der Künste sei und damit als zweitrangig anzusprechen ist. Aber welchen Irrweg gehen solche Gedanken! Wo und wann wollte man die Grenze ziehen? Es gibt nur „Kunst", oder es ist keine.

Wohl gibt es unter den Künstlern die verschiedensten Grade schöpferischer Fähigkeiten, aber diese gibt es wiederum auf allen Gebieten der Kunst überhaupt und naturgemäß also auch unter den Tänzern. Der Tanz aber ist eine Kunst, gleichberechtigt der Musik, den bildenden Künsten, der Dichtung usw., „ein das ganze körperlich-seelisch-geistige Sein Erfüllendes".

Wenn der Tanz nicht wie die anderen Künste auf Überlieferungen vorbildlicher Tanzwerke der Vergangenheit zurückblicken kann — trotzdem er wohl als eine der ersten Ausdruckskünste, wenn nicht sogar als die erste Ausdruckskunst des Menschen überhaupt anzusprechen ist —, so hat dies seinen Grund in der großen Kompliziertheit seines Instrumentes, nämlich des menschlichen Körpers. Hinzu kommt, daß sich bis in die jüngste Vergangenheit die meisten Tänzer und tanzinteressierten Kreise durch Uneinsicht und Kurzsichtigkeit gegen die immer wieder auftretenden Versuche einer Notation des Tanzes stemmten und sie als Bürokratismus abtaten. Die wenigen bekannten Aufzeichnungen von Tänzen der vergangenen Jahrhunderte — Anfang des 16. Jahrhunderts durch Margarete von Österreich, 1533 Antonius de Arena, 1588 Thoinot Arbeau, 1682 Père Menetrier, 1699 Feuillet, 1762 Carl Christoph Lange, 1779 Gennaro Magri, 1852 Arthur Saint-Léon, später Zorn, Blasis, Théleur und andere — vermögen uns wohl Einblick in die jeweiligen Tanzarten zu geben und zeigen die Entwicklung der Notation an sich. Wir erkennen die Schwierigkeiten, die sich für eine Bewegungsnotation ergaben und immer ergeben werden, aber über den Aufbau, die Bedeutung, die Formen und enthaltene Dynamik ihrer Tanzkunst können auch sie uns keine Aufschlüsse geben.

Wir sind dankbar für die Kenntnis der uns so überlieferten Tänze und Tanzarten; für die Zukunft darf es uns aber nicht genügen, Tänze zu notieren, um sie evtl. nachzutanzen. Es muß die Möglichkeit gegeben sein, auch die Bewegungsgesetze und damit die Komposition eindeutig zu erkennen.

Was aber wissen wir von den Bewegungsgesetzen, wie steht es um unser Wissen um den Tanz? Wo und wie können wir danach forschen und unsere Erfahrungen weiter-

geben, wenn nicht dem menschlichen Auge und der Sprache eine Notation der Bewegungen zu Hilfe kommt!
Von den leider wenigen verantwortungsbewußten Tänzern und Tanzlehrern, denen das Wissen um den Tanz und seine Erforschung am Herzen liegt, gehen noch viele den falschen Weg der Erfindung. Sie versuchen von sich selbst aus den Tanz zu begreifen und zu erklären; sie konstruieren und vergessen, daß die Bewegung das Primäre ist, die reine Bewegung, die zunächst noch nichts mit Kunst zu tun hat. Erst durch Formung, durch schöpferische Gestaltung kann sie zu Kunst werden. Daß nun für die Bewegungen des menschlichen Körpers Gesetze bestehen und damit Gesetzmäßigkeiten für den Bewegungsablauf vorhanden sind, ist eine unleugbare Tatsache. Wir müssen also suchen, damit wir diese vorhandene Ordnung finden, denn erfinden können wir sie nicht.
Wir wissen, daß jede Bewegung eine räumliche Form hat, eine begrenzte Zeit dauert und mit einem bestimmten Kraftaufwand ausgeführt wird. Diese drei Komponenten — Raum, Zeit, Kraft — müssen wir in bezug auf unsere Bewegungen zu erkennen suchen. Wir wissen auch, daß eine Trennung dieser drei Komponenten bewegungsmäßig nicht möglich ist, da ja das Zusammenwirken dieser drei eine Bewegung erst ausmacht; so wird auch der Charakter einer Bewegung durch die gegenseitige Beeinflussung von Raum, Zeit und Kraft bestimmt, und es ist klar, daß anderseits durch Beeinflussung dieser drei Komponenten durch Temperament, Landschaft usw. rassisch-unterschiedliche Bewegungsarten erkennbar sind.
Der Raum ist um uns, und wir können seine Ausdehnung durch den Bau unseres menschlichen Körpers in drei Dimensionen bestimmen: vor-rück, rechts-links, hoch-tief. Diese drei Achsen mit ihren sechs Richtungen geben die Möglichkeit, den ganzen Raum um uns und damit die Bewegungen unseres Körpers oder seiner Glieder in ihm zu bestimmen, sei es, daß unsere Bewegungen in eine der dimensionalen Richtungen gehen oder eine Richtung angestrebt wird, die ihren rein dimensionalen Charakter durch die Beeinflussung einer der beiden anderen Dimensionen verliert. Diese Richtungen bilden bei gleichmäßiger Einwirkung aller drei Dimensionen die vier Diagonalen unseres Umraumes, die in einem Schnittpunkt durch unseren Körper hindurchführen; bei stärkerer Einwirkung, also Betonung, einer der drei Dimensionen wird diese Diagonale (oder auch Schräge genannt) zu dieser einen Dimension hin abgelenkt. Wir finden also drei Dimensionen, vier reine und dreimal vier abgelenkte Raumdiagonalen. Die unendliche Vielfalt weiterer Ablenkungen sollen uns hier nicht interessieren. Mit diesen Richtungen ist die Möglichkeit gegeben, zu erkennen und zu erklären, wohin eine Bewegung führt, welche Richtungen sie streift und damit ihr Weg durch den Raum überhaupt. Wollen wir diesen Weg schriftlich festhalten, so ist es ja nur selbstverständlich, die Raumrichtungen zu zeigen. Wie dies geschehen kann, sehen wir später.
Die enge Verbundenheit von Tanz und Musik berechtigt, die für die Musik gültige Aufteilung der Zeit durch Metrik und Rhythmus auch für den Bewegungsablauf in Anspruch zu nehmen, so daß hier kaum Schwierigkeiten auftreten, verpflichtet aber gleichzeitig, die Kenntnis dieser Zeitanalyse zu beherrschen und zu vertiefen, wie über-

haupt der Einblick in die Gesetze der Musik und ihr Wesen an sich bereits mit Beginn der Bewegungserziehung einsetzen muß, um nicht später durch musikalisches Unvermögen tänzerische Möglichkeiten zu vernichten. Die Notation der zeitlichen Dauer von Bewegungen wird möglich durch die „Übertragung der Zeit in Strecke", d. h. einer bestimmten Dauer der Bewegung entspricht die bestimmte Länge des Zeichens für diese Bewegung. Bevor wir jedoch näher darauf eingehen, wollen wir versuchen, den dritten Komponenten einer Bewegung, die Kraft, zu beleuchten.
Von dem wenigen, das bisher über den Kraftgehalt einer Bewegung erforscht wurde, ist dem Gros der Tänzerschaft kaum etwas bekannt. Es ist aber ebenso wichtig, einen Schlag, Stoß usw. ausführen zu können als auch die dynamischen Schwerpunkte in diesen Bewegungen zu kennen. Z. B. der Schlag setzt mit der größten Kraft ein, die sich im Laufe der Bewegung vermindert, umgekehrt im Stoß, bei dem der größte Kraftaufwand am Schluß der Bewegung liegt. Aber nicht nur die mit positiver Kraft ausgeführten Bewegungen müssen dynamisch geklärt sein, auch die ohne Kraft ausgeführten müssen bestimmbar sein. Es gilt also den Spannungsgrad aller Bewegungsmöglichkeiten, ihren dynamischen Gehalt zu erkennen. Für die Notation von Bewegungen ist es natürlich von größter Bedeutung, z. B. zwei in die gleiche Richtung führende Bewegungen ohne Schwierigkeiten als Schlag oder Stoß, um bei den angeführten Bewegungsarten zu bleiben, zu kennzeichnen. Kennen wir nun die dynamischen Gehalte unserer Bewegungen, so ist die schriftliche Fixierung durch Zu- oder Abnahme der Kraft oder Schwäche gegeben.
Um nun Bewegungen zu notieren, müssen wir uns darüber klar sein, daß die drei Komponenten — Raum, Zeit, Kraft — gleich wichtig für jede Bewegung sind, daß sie somit eindeutig aus dem Schriftbild hervorgehen müssen.
Die ursprüngliche Einheit von Musik und Tanz, die sich heute noch bei verschiedenen Naturvölkern dadurch zeigt, daß sie keinen sprachlichen Unterschied zwischen beiden kennen, und die heute wiedergefundene Zusammengehörigkeit der beiden, läßt es uns als selbstverständlich erscheinen, der Notation von Tanz ebenfalls wie der Notation der Musik das Notensystem der fünf Linien zugrunde zu legen, während bei den Versuchen der vergangenen Jahrhunderte erst um das Jahr 1850 durch den Ballettmeister Arthur Saint-Léon das Notenliniensystem zur Tanznotierung herangezogen wird.
Die Raumrichtungen schriftlich zu fixieren bedeutet keine Schwierigkeit, sei es als Strich oder ein in die Raumrichtung weisendes Zeichen; nur die vertikale Richtung bedarf eines Hilfsmittels, das wir durch verschiedene Strichführung oder auch Färbung leicht erreichen, z. B. Richtung noch oben rot oder schraffiert usw.
Die Dauer der zu notierenden Bewegung ergibt die Länge des Zeichens, naturgemäß ist es dazu notwendig, die Dauer und die Länge einheitlich zu bestimmen, z. B. ein Viertel = ½ cm usw.
Das Notenliniensystem gibt die Möglichkeit Musik und Tanz gleichzeitig nebeneinander zu schreiben, es unterstützt die Handhabung der Zeichen derart, daß einerseits die räumliche Form und der zeitliche Ablauf eindeutig und klar hervortreten, anderseits aber auch eine scharfe Trennung der rechten und linken Körperseite durch die

mittlere der fünf Linien gegeben ist; oberhalb werden die Bewegungen der linken, unterhalb der rechten Körperhälfte notiert. Die dynamischen Gehalte werden am klarsten wiedergegeben durch akzentuierte Zeichensetzung und besondere Kraft- und Schwächezeichen, auch in Verbindung mit dem der Musik entlehnten Krescendo- und Dekrescendozeichen.

Ist durch das Schriftbild die Unterstützung des menschlichen Auges erreicht, die notwendig ist zur Erfassung eines Bewegungsablaufes, d. h. also jeder einzelnen Bewegung und ihrer Aufeinanderfolge, so ist die Erforschung des Tanzes und seiner Gesetze ermöglicht. Dem Tänzer, Tanzregisseur und Tanzkomponisten stehen Tänze aller Art — Volkstanz, Gesellschaftstanz, Bühnentanz — seines eigenen wie auch fremder Länder und Rassen zum Studium und der Arbeit zur Verfügung. Dem Tanzpädagogen wie dem Schüler wird damit ein umfangreiches Lehrmaterial geboten.

Durch Überlieferung von Tanzwerken und Tänzen wird der Nachwelt ein Weiterschaffen auf dem Gebiet des Tanzes ermöglicht und damit der Aufbau einer Kultur gewährleistet, wie wir sie heute in ihrer Totalität sehen als Ausdruck „unseres eigenen Kulturkreises, der bestimmt wird durch eigenwertige Vorstellungen, die eben in den unserer Rasse eigentümlichen geistigen Kräften ihre Ursache haben".

Tanz in der Oper

Von Rudolf Kölling, Berlin,

Ballettmeister am Deutschen Opernhaus

Wie man uns erzählt, hat es in Deutschland angeblich eine Blütezeit des Balletts gegeben, die wahrscheinlich auf Grund der Berühmtheit des russischen Balletts entstanden ist. Gleichzeitig war sie wahrscheinlich der Übergang zu den großen Revuen und Schauen. Durch Laban und Wigman beeinflußt, kam dann eine Zeit des sogenannten modernen Tanzes, der Gott sei Dank eine Frische und Lebendigkeit in das sehr veraltete Ballett hereinbrachte, für den Theatertanz aber gleichzeitig eine Gefahr heraufbeschwor, die meiner Ansicht nach bis heute noch nicht völlig gebannt ist, und zwar die Verachtung der Requisiten, Kostüme, mit einem Wort gesagt für das Theatralische.

Wenn ich am Theater engagiert bin, sei es Oper oder Schauspiel, so muß ich mich mit den Dingen abfinden, die das Werk verlangt. Noch stärker, ich muß als Tänzer auf die Ideen und das Spiel des Regisseurs eingehen.

Ich bin zwar überzeugt, daß wir in Deutschland keine geringere Zahl an Tanzinteressenten haben als in der Systemzeit, und um dieses Publikum zu behalten, gleichzeitig neues zu gewinnen, ist es hundertprozentig erforderlich, daß wir Ballettmeister an den Opern immer daran denken, daß das Publikum in die Oper um der Oper willen geht. Um so mehr wird es das Publikum erfreuen, wenn es nach angestrengtem Zuhören eine Viertelstunde lang nur optisch beschäftigt wird, um dann die folgenden Arien mit neuer Freude anzuhören.

Ich glaube, daß die Opernabonnenten, von dem Tanz in der Oper angenehm beeindruckt, sich nicht sträuben werden, ihr Abonnement auf reine Tanzabende zu erweitern.
Ich möchte in diesem Artikel nicht langatmig werden und nicht im einzelnen auf die Arbeit des Ballettmeisters eingehen. Oberstes Gesetz sei ihm nur immer wieder, auch die Operneinlagen mit genau derselben Freude einzustudieren und zu überwachen wie eigene Tanzwerke. Ich bin überzeugt, daß bei ständig wechselndem Repertoire, also bei Theatern mit verhältnismäßig kleinem Abonnement, die Arbeit eines Ballettmeisters sehr anstrengend ist. Trotzdem wird er den Ehrgeiz entwickeln, auch mit selbständigen Abenden herauszukommen.
Was ich immer wieder bedauere ist, daß es bis heute noch nicht gelungen ist, selbst in der Reichshauptstadt ein Tanztheater zu eröffnen. Ich glaube fest daran, daß dieses Tanztheater mit seinen vielen Möglichkeiten das Interesse der Berliner für den Tanz noch weitaus steigern könnte. Ja, nicht nur das, sondern richtig geleitet, würde dieses Tanztheater auch das Niveau, den Ehrgeiz und die Zufriedenheit vieler begabter Tänzer und Tänzerinnen herbeiführen, und zwar durch Gastspiele, Einstudierungen usw. Ich kenne keinen Ballettmeister, keinen Tänzer und keine Tänzerin (ich spreche hier von den tanzbesessenen Leuten), die nicht den Wunsch zur Verwirklichung eines deutschen Tanztheaters haben. Und ich hoffe, durch den Glauben an die Erfüllung dieses Wunsches, ihn eines Tages doch noch verwirklicht zu sehen.

Die zwei Gesichter des japanischen Tanzes

Von Masami Kuni, Tokio

Die rätselvolle Fremdartigkeit exotischer Kunst ist ein nicht unwesentliches Moment für den Anklang, den diese Kunst hier in Europa findet, und für die Anziehungskraft, die sie auf so viele ausübt, welche ihr näherzukommen suchen. Allein — wäre dieser Reiz des Andersseins, des Unbekannten und schwer zu Enträtselnden die einzige künstlerische Qualität solcher Kulturäußerungen, es wäre wirklich schlecht um eine solche Kunst bestellt. Es soll hier deshalb zu Beginn noch einmal ausgesprochen werden, was jedem, der sich ernsthaft um das Verständnis einer ihm fremden, noch abgelegenen Kultur bemüht, geläufig sein muß: Exotismus ist längst nicht Schönheit an sich, ja es ist nicht einmal etwa der wertvollste Bestandteil des Schönen dieser Kunst.
Wenn wir diese grundsätzliche Erkenntnis auf die Frage anwenden, auf die hier näher eingegangen werden soll, so wäre etwa folgendes festzustellen: Japan ist — ohne Zweifel — ein Teil Asiens, geographisch betrachtet. Und demgemäß betrachtet man in Europa auch im allgemeinen den japanischen Tanz als eine Art oder Abart des asiatischen oder — wie man häufig sagt — des orientalischen Tanzes wie etwa den indischen oder javanischen Tanz. Dies ungefähr dürfte die europäische Auffassung von der japanischen Tanzkunst wiedergeben. Es bedeutet aber nichts anderes, als daß — für den Europäer — wirklich der Exotismus Hauptelement des asiatischen Tanzes ist. Das heißt natürlich nicht, daß man in Europa den japanischen mit etwa dem siamesischen oder indischen Tanz verwechselt, aber — bewußt oder nicht — besteht doch noch immer die Meinung, daß der japanische Tanz im Grunde genommen doch etwas Ähnliches, eine Spielart ein und desselben Genres sei wie die anderen vorhin genannten Tänze.
In gewisser Hinsicht kann ich eine solche Anschauung der Europäer vom japanischen Tanz anerkennen. Insofern nämlich, als die japanische Tanzkunst — kulturgeschichtlich gesehen — als ein besonderes Gebiet zum orientalischen oder asiatischen Tanz gezählt wird.
Aber dies ist nicht das wahre, eigentliche Gesicht

unseres Tanzes. Vielmehr gilt es zu erkennen, daß er noch andere bedeutungsvollere und charakteristischere Züge trägt.
Wie nun sieht der Europäer den japanischen Tanz (als eine Art orientalischen Tanz) gemeinhin? — Zumeist wohl als religiösen oder zeremoniellen Tanz. Mit anderen Worten gesagt: man empfindet ihn als mythologisch, urreligiös und bewundert seine sogenannte geheimnisvolle orientalische Schönheit.

Es liegt mir fern zu bestreiten, daß diese Elemente in unserer Tanzkunst vorhanden sind. Die alten Tänze Japans kamen in der Hauptsache vom Festlande her zu uns, von Indien, Siam, China und Korea. Trotzdem sie, wie nahezu alles fremde Kulturgut, im Laufe der Zeit assimiliert, japanisiert und bis auf den heutigen Tag als „japanische Tänze" überliefert, bewahrt und gepflegt wurden, tragen sie doch noch manche Züge stark orientalischen Charakters.

Der älteste japanische Tanz, Kagura, welcher noch heute an allen Shinto-Schreinen getanzt wird, hat seinen Ursprung in der japanischen Mythologie und ist in jeder Beziehung rein japanisch zu nennen. Sein Inhalt gibt in noch primitiver Weise eine Sage unserer Mythologie wieder. Im folgenden möchte ich nun einige unserer Tänze nennen, die zwar als japanische Tänze angesehen werden, aber von denen doch nicht geleugnet werden kann, daß sie mancherlei Berührungspunkte mit den zeremoniellen Tänzen anderer asiatischer Völker in Stil, Form und selbst in der Begleitmusik haben. Es sind dies u. a.:

Hayato mai, ursprünglich ein Volkstanz auf Kyushu, der später ein Hoftanz wurde, d. h. vor dem Kaiserlichen Hof getanzt wurde.

Tatsutsu mai, ein Tanz, den mitunter sogar der Kaiser selbst tanzte.

Kume mai und

Kishi mai, Tänze, die im kaiserlichen Palast während der Zeremonie „Sechie" des Daijosai (Daijo-Festes) getanzt wurde.

Gosechi mai, getanzt beim Niiname sai und anläßlich der Thronbesteigungsfeiern eines Kaisers.

Ein anderer dieser alten Tänze wird Bugaku genannt. Er hat seinen Ursprung in Tänzen, die im 6. Jahrhundert nach Christi Geburt aus China, Indochina, Burma und Korea nach Japan gelangten. In der frühesten Zeit wurde der Bugaku mit Masken getanzt, später jedoch, in der Heian-Zeit (900 n. Chr.), von den Musikern und Tanzmeistern der damaligen Zeit zu einem eigenen japanischen Stil umgeformt.
Trotz allem verraten diese Tänze, obgleich in einer vielhundertjährigen Entwicklung stark japanisiert und nach japanischem Empfinden stilisiert, noch in vielem ihren orientalischen Ursprung.
Die Erklärung dafür, warum diese Tänze in Japan übernommen wurden, ist in der Ausbreitung und Verpflanzung der buddhistischen Religion zu suchen. Der Buddhismus wurde — von Indien ausgehend — zur anerkannten Glaubenslehre fast aller asiatischen Völker und Stämme und gelangte schließlich über China auch nach Japan. Mit ihm kamen auch die Tänze, die während der Gottesdienste in den buddhistischen Tempeln getanzt wurden. Gewissermaßen ein Schulbeispiel dafür ist der obengenannte Bugaku.
Werfen wir noch einen Blick auf die Wege, welche diese Tänze bis nach Japan zurücklegten. Vier wären zu nennen:

1. über Indien. — Die dorther stammende Tanzgattung wird Rinyugaku genannt. Berühmte Tanzstücke dieser Richtung sind:
   Karyobin, Bosatsu, Baiso, Bato;
2. über China (etwa zur T'ang-Zeit). — Dieser Stil heißt Togaku. Die bedeutendsten Werke sind:
   Ama, Ryowo, Genjoraku, Taiheiraku, Shunteiraku, Gaden;
3. über Korea. — Diese Gattung nennt man Komagaku. Übrigens werden auch die beiden erstgenannten Tanzstile manchmal ebenfalls mit diesem Namen bezeichnet, weil sie auch letztlich über Korea nach Japan gelangten.
   Zum Komagaku-Stil gehört auch der Gigaku, der nach der Überlieferung aus dem sonst unbekannten Lande Kurenokuni — vermutlich ein Landstrich in Indien — stammen soll. Der Gigaku, der mit Masken getanzt wird, trägt sehr starke buddhistische Züge. Die Meisterwerke des eigentlichen Komagaku sind:
   Shintoriso, Kotoriso, Hannari, Ayakiri, Engiraku, Niwaraku, Chobaraku, Sosimari, Soriko, Nosori;
4. aus Bokkai (zu damaliger Zeit ein Land, das aus Teilen der heutigen Gebiete Nordchinas und Mandschukuos bestand). — Die von dort nach Japan verpflanzte Tanzgattung heißt Bokkaigaku, verschmolz jedoch später mit dem Komagaku.

Diese vier Richtungen wurden dann in Japan allmählich zum Bugaku vereinheitlicht.
Der Bugaku hat zwei Grundformen: Samai (Linkstanz) und Umai (Rechtstanz). Zum ersteren gehören der Togaku und der Rinyugaku, zum letzteren Komagaku und Bokkai-

gaku. Von der ersten Form (So mai) sind uns in Japan 39 berühmte Tanzwerke überliefert, vom Umai 24.

Als besonders eigentümlich und erwähnenswert verdient dabei die Tatsache hervorgehoben zu werden, daß diese Tänze zwar, wie berichtet, ursprünglich aus Indien oder China stammen, heutzutage jedoch in diesen Ländern nicht mehr in ihrer eigentlichen Form zu finden sind, wohl aber in Japan. Es ist dies eine sehr ähnliche Erscheinung wie in der buddhistischen Lehre, die zwar ihren Anfang in Indien nahm, in Japan jedoch weiterentwickelt und ausgestaltet wurde.

*

Soviel vom geschichtlichen Teil der japanischen Tanzkunst. Und — wie fast überall — kann dieser geschichtliche Teil auch in diesem Falle nur der kleinere, weniger bedeutungsvollere Teil dieser Kunst sein.

Tanz ist Kunst, und zwar Zeitkunst. Es wäre einigermaßen absurd anzunehmen, daß der Tanz in der Hauptsache historischen Wert als eine Art „Museumskunst" besitze.

Tanz ist eine Kunst der Gegenwart — und der Zukunft. Das heißt Wert und Daseinsberechtigung der Tanzkunst liegen im Schöpferischen. Zwar ist der Tanz zunächst stark an landschaftliche oder volkliche Eigenart gebunden. Doch kann diese, wenn der Tanz sich höher zu einer reinen Kunst entwickelt, kein Hindernis für das Verständnis dieses Tanzes für andere Völker sein.

Das vorhin Gesagte gilt auch für die Tanzkunst Japans: ihr „anderes Gesicht" und ihr eigentlicher, höherer Wert ist das schöpferische Element, die reine künstlerische Form.

Aus diesem Grunde darf auch diese Form des japanischen Tanzes keinesfalls einem Volks- oder Charaktertanz wie z. B. der Mazurka oder dem Csardas gleichgesetzt werden. Mazurka ist ohne Frage kein primitiver, sondern ein gut entwickelter Tanz. Ebenso ist der Czardas ein ähnlich gut entwickelter ungarischer Tanz. Aber der ungarische Tanz als solcher kann nicht den Anspruch erheben, ein selbständiges Genre schöpferischer Tanzkunst zu sein. Ohne die Mittel von Technik, Form und Stil des Balletts kann weder der ungarische noch der slawische Tanz für sich als schöpferische Ausdruckskunst im eigentlichen hohen Sinne des Wortes gelten.

Dagegen ist der japanische Tanz — selbständig eigen in Technik, Form, Stil und Thema — sehr wohl unabhängiges Genre der Tanzkunst wie auf der anderen Seite das europäische Ballett oder der moderne Tanz.

Im 16. Jahrhundert entwickelte die japanische Tanzkunst eine neue symbolische Form, den No gaku. Etwas später, im 17. Jahrhundert, entsteht dann der Kabuki-Tanz. Dieser (Sho sagoto) ist typisch japanisches Ballett, ohne irgendeinen Einfluß vom Festlande. Er ist — im reinen ästhetischen Sinne — schöpferisches und symbolisches Ballett. Auf jeden Fall ist der Unterschied zwischen dem symbolischen japanischen Tanz und dem europäischen Ballett, das das mechanische und körperliche Moment stark betont, sehr viel größer als der zwischen dem japanischen Tanz und dem modernen Tanz, der Ausdruckstanz ist.

Vor kurzem wurde ein No-Tanz, das „Boshi bari", in Berlin aufgeführt und erntete außerordentlichen Beifall, trotzdem die zu diesem Tanz gehörige Unterhaltung von den Darstellern in japanischer Sprache geführt wurde. Die Tatsache, daß Sinn und Handlung dieses Tanzes hier im fremden Lande einwandfrei verstanden werden konnten, scheint mir ein guter Beweis für die schöpferische Kraft unserer Tanzkunst zu sein. Die Beispiele dafür wären mit Leichtigkeit zu vermehren. Nur einige solcher Tänze will ich hier noch nennen: Shikisambaso, Yari odori, Hashi benkei, Haru koma, Ukarebozu, Sanninkatawa.

Noch heute besitzen wir 276 Meisterwerke des Kakubi-Balletts mit vollständiger eigener Choreographie, Musik und den dazugehörigen Kostümen.

Dies alles sind jedoch Bühnentänze. Daneben gibt es nun japanische Kammertänze, die nicht im Theater, sondern in reinen Tanzvorstellungen aufgeführt werden. Und in ihnen steht Japan in bezug auf künstlerische Höhe und seelischen Gehalt auf gleicher Stufe wie irgendein anderes Land.

Es ist eine Tatsache, daß in Japan Tanz im allgemeinen nicht nur als religiöse Übung oder als Zeremonie ausgeübt oder studiert wird — ausgenommen die Tänze, die weiter oben erwähnt wurden. Allein in Tokio gibt es 40 000 Menschen, die Tanz studieren. Zu welchem Zweck? — Einige von ihnen naturgemäß in der Absicht, den Beruf eines Tänzers zu ergreifen. Doch dies sind wohl die wenigsten. In Europa lernt man — abgesehen vom Berufstänzer — Tanzen aus Gründen körperlicher Gymnastik, zum Vergnügen oder aus gesellschaftlicher Notwendigkeit. Nicht so in Japan! Dort heißen die Ziele: Selbsterziehung, geistige Disziplinierung. Ein äußerer Erfolg solcher Schulung ist natürlich die Aneignung körperlicher Gewandtheit und Geschicklichkeit. Aber das ist letzten Endes doch nicht die Hauptabsicht. Der eigentliche

Antrieb für das Studium des Tanzes ist diesen Menschen der Wunsch, ihr Inneres zu bilden und zu vervollkommnen, also ein metaphysisches Ziel. In diesem Punkt darf ich den japanischen mit dem griechischen Tanz vergleichen. — Der Tanz ist nicht Zweck, sondern das beste Mittel zu solcher Erziehung. Nunmehr wird uns klar geworden sein, daß die japanischen Tänze in keiner Beziehung „orientalisch", „zeremoniell" oder „mystisch" genannt werden können. Sie sind — auch in europäischem Sinne — schöpferische Kunst.

Der Tanz in Schweden

Von Viveka Linder, Stockholm

Das alte Opernhaus König Gustavs III. am Gustav-Adolfs-Torg in Stockholm besitzt seit anderthalb Jahrhunderten einen stark gefestigten Weltruf. Die ganze Welt kennt ja Jenny Lind und Kristina Nilsson, die beiden berühmten Nachtigallen des vorigen Jahrhunderts, und in unserer Zeit haben Kerstin Thorborg, Göta Ljungberg, Nanny Larsén, Karin Branzell, Julia Clausen, Gertrud Pahlson-Wettergren, John Forsell und Jussi Björling alles getan, um die schwedische Opernkunst bekannt und geachtet in der ganzen Welt zu machen.

In diesen Tagen hat ein Wechsel in der Leitung des Opernhauses stattgefunden, der — abgesehen von anderen Hoffnungen auf eine neue große Zeit für die schwedische Oper — auch den Glauben an eine Renaissance für die Tanzkunst in Schweden verstärkt. Der rührige Harald André, zweifellos Schwedens weitaus fähigster Regisseur, der zu Anfang dieses Jahrhunderts mehrere Jahre in Berlin arbeitete und dort seine ersten Sporen auf dem Gebiete der Musik und der Oper erwarb, ist als Nachfolger John Forsells mit dem hohen Amt eines Chefs der Kgl. Schwedischen Oper betraut worden, deren erster Regisseur er während zweier Perioden in den letzten dreißig Jahren gewesen ist. Während dieser Zeit war er auch als Journalist tätig, und zwar als Hauptschriftleiter von zwei der größten Stockholmer Tageszeitungen. Als er zum Chef der Kgl. Oper ernannt wurde, stand er gerade im Begriff, seinen 60. Geburtstag zu feiern und gleichzeitig als Filmregisseur für den altnordischen Film „Singoalla" zu debütieren.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war der große Filippo Taglioni Ballettmeister am Kgl. Theater zu Stockholm. Er verheiratete sich mit der Tochter des schwedischen Opernsängers Karsten, und 1804 wurde in Stockholm seine Tochter Maria Taglioni geboren, die geistvollste schwedische Ballerina des 19. Jahrhunderts. Aber Taglioni war nur kurze Zeit in Stockholm tätig. Er war ja ebenso wie seine berühmten Kinder Maria und Paul ein „fahrender Gesell", der die Hauptstädte Europas besuchte.

Auch ein anderer bedeutender Mann wirkte während des 19. Jahrhunderts als Ballettmeister an der Stockholmer Oper: Kristian Johansson. Bei seinem Debüt im Jahre 1829 erregte er ein solches Aufsehen, daß Kronprinz Oscar ihn zu Bournonville nach Kopenhagen sandte. Nachdem er bei diesem studiert hatte, war Johansson kurze Zeit als Ballettmeister und Tänzer an der Stockholmer Oper tätig, um dann im Jahre 1841 einer Einladung als Ballettmeister an der Oper des Zaren Marinsky in St. Petersburg Folge zu leisten. Noch als alter Mann wirkte er hier als Lehrer. Er saß auf einem Stuhl und zeigte die kompliziertesten Enchainements, die der große Bournonville ihn gelehrt hatte, mit den Fingern, ließ hin und wieder einige Töne auf der Geige erklingen, und alle die großen Ballerinen Pavlowa, Karsawina, Preobrajenska, Kschessinska und Egorowa sind seine Schülerinnen gewesen. Er war nämlich ganz besonders befähigt als Lehrer der weiblichen Tanzkunst und starb im Alter von 93 Jahren, umgeben von ihn verehrender Jugend.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts hatte das schwedische Ballett einen deutschen Ballettmeister namens Jöbich, der der deutschen Schule entstammte. Auf einer Studienreise nach St. Petersburg im Jahre 1912 engagierte dann Harald André Marinskys jungen Ballettmeister Michail Michailowitsch Fokin an die Stockholmer Oper. Dieser hatte ja den Gipfel der Weltberühmtheit bereits in Paris im Jahre 1909 erreicht, und 1913 kam er nach Stockholm. Es war also nicht der Ausbruch des Weltkrieges, der Fokin veranlaßte, die ruhige Oase aufzusuchen, die ja damals das glückliche Schweden darstellte. Zu seiner Übersiedlung nach Stockholm dürfte auch sein Zerwürfnis mit Diaghilew beigetragen haben. Der Grund dafür war, daß Diaghilew seinen Favoriten Nijinskij für dessen mißglückten Versuch „L'ápres-midi d'un Faun" mit unbegrenzten Repetitionen und kostbaren Kostümen überschüttete, während Fokin für „Daphnis und Chloe" sich mit den alten Kostümen der vorjährigen Aufführung von „Narciss" begnügen mußte. Fokin kam also nach Stockholm und setzte mit dem jungen

schwedischen Ballettmaterial „Cleopatre“ und „Les Sylphides“ im Jahre 1913 und „Scheheresade“ und „Carnaval“ im Jahre 1914 in Szene. Unter den jungen Künstlern, die dadurch Tanzkünstler von Weltrang wurden, befanden sich die drei Geschwister Tropp, Ebon Strandin und Jean Börlin. Während des Krieges wohnte Fokin in Dänemark, und zwar in Charlottenlund bei Kopenhagen, und dort brachten die genannten schwedischen Künstler ebenso wie die junge Karin Jansson, die später unter dem Namen Carina Ari Weltberühmtheit erlangte, einen Teil des Jahres zu. Dann gründete der Mäzen Rolf de Marée das Schwedische Ballett mit Carina Ari, Jenny Hasselquist und Jean Börlin als Hauptmitglieder. Im Jahre 1924, dem letzten des Bestehens des Balletts, gehörte auch Ebon Strandin dem Ensemble an. Worin bestand nun die Bedeutung des „Schwedischen Balletts“? Vieles von dem, was dieses Ballett bot, muß wohl mehr als Pantomime als als Ballett bezeichnet werden. Es zeigte dem Kontinent eine neue etnographische Kuriosität, die schwedische „Folklore“ in Trachtenballetten wie „Midsommarvaka“, „De Favitska Jungfrurna“, „Dansgille“ und „Offerlunden“. Dadurch machte es zweifellos Reklame für Schweden als Touristenland. Aber die größte Bedeutung des „Schwedischen Balletts“ dürfte in seinem Charakter als Experimentalszene für den jungen französischen Künstlerphalanx um 1920 gelegen haben. Dichter wie Paul Claudel und Jean Cocteau, Tonsetzer wie Auric, Honneger, Milhaud, Poulenc und Taileferre, Maler wie Jean Hugo, Fernand Léger, der Filmregisseur René Clair usw. haben ihre ersten Sporen bei „Les balletts suedois“ erworben. Ja, sogar Pirandello schrieb für diese junge Truppe das Szenarium zum Ballett „La Jarre“.

Jean Börlin blieb dann bis zu seinem im Jahre 1930 erfolgten Tode in Paris, wo er Tanzabende gab, sowohl als Solotänzer als auch mit seinen Schülern. Von Fokins persönlichen Schülern im „Schwedischen Ballett“ dürfte Carina Ari die größte Berühmtheit in Europa gewonnen haben. Verheiratet mit dem bedeutenden Kapellmeister D. E. Ingebrecht hat sie die Pariser unter anderem mit ihren Balletten „Rayon de Lune“ und „Ville en Bois“ erfreut, und noch heute wirkt sie an der Seite Serge Lifars in Balletten an der Großen Oper in Paris mit.

In dieser Stadt hatte ich die Freude, ihre Schülerin sein zu dürfen. Mein erstes Auftreten als Tänzerin in Paris im Jahre 1937 war der glücklichste Tag meines Lebens, bis ich im vergangenen Jahre vor das Berliner Publikum treten durfte, dessen Liebenswürdigkeit, Sachkenntnis und Verständnis für meine Arbeit meinen Tanzabend im Bach-Saal nicht nur zu meinem größten Erlebnis als Tänzerin oder Schauspielerin machten, sondern mich auch mehr als alles andere zu neuen Anstrengungen anspornte. Die positive Einstellung des neuen Deutschlands uns Jungen und noch nicht Vollkommenen gegenüber erweckt in uns sicherlich mehr Schöpferkraft und Fähigkeiten für die Zukunft als alle grauen und dunklen Theorien sämtlicher Akademien.

Der griechische Theatertanz von heute

Von Angelo Grimani, Athen

Es ist nicht leicht, über das jetzige Niveau der Tanzkunst in einem Lande zu sprechen, wenn dieses Land Griechenland heißt und geschichtlich mit einer so hohen geistigen, künstlerischen und tänzerischen Tradition belastet ist. Der Vergleich von einst und jetzt wird sofort gezogen, und die Forderungen und Erwartungen, an dem Maß der großen Kultur und Tanztradition des alten Hellas gemessen, müssen zum Nachteil des heutigen, lebendigen Tanzgriechenlands ausfallen. Es ist eine fatale Sache für alle Völker mit großer Vergangenheit, daß ihr modernes Leben, ihr heutiges Schaffen und ihre künstlerische Tätigkeit schärfer und mit anderen Augen kritisiert wird, als die der jüngeren und weniger belasteten. Hinzu kommt, daß dieses Volk erst wieder seit verhältnismäßig kurzer Zeit sein eigenes freies Leben führt.

Der Volkstanz wurzelt tief in der alten Tradition Griechenlands und wird auch heute noch bei Festlichkeiten und Feiern getanzt. Außer diesen sind die byzantinische Kirche und unser Karanghioz (Schattenspiele) alles, was uns überliefert ist.

Der griechische Theatertanz von heute zeigt den Versuch, Elemente aus dem klassischen Tanz, den russischen Balletten und neuerdings aus dem deutschen Ausdruckstanz zu übernehmen und sie mit den verschiedenen griechischen Themen zu verschmelzen. Diese Mischung ist eine technische Bereicherung griechischer Themen und für die weitere Entwicklung von großer Bedeutung. Wenn auch heute dadurch Widersprüche hervorgerufen wer-

den, so wird sich doch in absehbarer Zeit eine günstige Beeinflussung bemerkbar machen.
Wir sind noch nicht da angelangt, wohin wir wollen. Wir haben noch kein ausschlaggebendes griechisches Ballett geschaffen, sind aber auf dem besten Wege dazu. Schon haben wir ausgezeichnete und zum Teil sogar internationale Tanzsolisten. Der bisher einzige größere Versuch einer Ballettaufführung war der des Königlichen Theaters in Athen, wo unter meiner choreographischen Leitung und Mitwirkung schon manche Tanzaufführung in den letzten Jahren stattfand.
Eine große Anzahl erstklassiger Tanzschulen in Athen ermöglichen das eingehende Studium aller Tanzfächer, wie klassisch-russisches Ballett, klassisch-französisches Ballett, moderner deutscher Ausdruckstanz, Operntänze, Varietétänze und Gymnastik.

Der außerordentlich begabte junge Maler Jannis Tsarouchis ist mit seinen Entwürfen für den Tanz bahnbrechend geworden. Mit ihm bereite ich momentan das erste offiziell-griechische Tanzspiel „Golfo" vor. Wir wollen hier versuchen, mit Hilfe der modernen Mittel der Tanzkunst griechische Volkstanzmotive zu stilisieren. Auf unseren künstlerischen Reisen durch die griechischen Provinzen haben wir solche Motive in reichem Maße gesammelt und hoffen, hiermit zur weiteren Entwicklung des griechischen Theatertanzes beizutragen.

Der Volkstanz in Griechenland

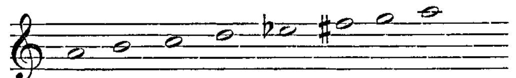
Von Polyxene Mathéy, Athen

Griechenland gehört zu den wenigen Ländern Europas, die sehr spät, eigentlich erst im 20. Jahrhundert von der Welle der allgemein nivellierenden Zivilisation erfaßt worden sind. Es hatte daher das Glück, die Tradition seiner Volkstänze, Trachten und Gebräuche bis auf den heutigen Tag lebendig zu erhalten. Die uralten, zum Teil noch auf die Antike zurückzuführenden Tänze werden an Festtagen, bei Hochzeiten und an den Panygiria, den Feiern zu Ehren der Kirchenheiligen, überall auf dem Dorfe von Jung und Alt aufgeführt. Die westeuropäischen Gesellschaftstänze haben sich unter den Dorfbewohnern nicht einbürgern können, es widerspricht vor allem den gebräuchlichen Anschauungen, daß ein Mann und ein Mädchen eng umschlungen miteinander tanzen. Daß dieses und vieles andere, was in Westeuropa selbstverständlich ist, heute hier noch Anstoß erregt, ist eine der vielen Erscheinungen, die auf den Einfluß der fast vierhundertjährigen Türkenherrschaft und die Stellung der Frau in diesem Zeitabschnitt zurückzuführen sind.
Die Kultur des griechischen Mittelalters, in Byzanz zu ihrer höchsten Blüte entwickelt, wurde nicht wie im europäischen Westen von der Renaissance abgelöst, sondern brach im Jahre 1492 mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken jäh ab. Während der folgenden fast vierhundertjährigen Türkenherrschaft kamen die Völker des früheren byzantinischen Kaiserreichs, darunter auch das griechische, zu keiner eigenen kulturellen Entwicklung. Doch blieben Sprache, Kirche und Brauchtum durch und durch griechisch, und das Volk lebte, westlichen Einflüssen entzogen, sein eigenes mittelalterlich-antikes Leben fort. Nach den Befreiungskriegen von 1821 befand sich Griechenland, welches plötzlich seine nationale Freiheit und Unabhängigkeit wiedergewonnen hatte, im Zustand völliger Unberührtheit.
Der neugegründete, schwach bevölkerte Staat entging dank seiner vorwiegend agrarischen und maritimen Wirtschaftsform der im 19. Jahrhundert in Europa einsetzenden Industrialisierung, die die Feindin alles Bodenständigen und Volkstümlichen ist. Im Jahre 1913, nach den siegreichen Balkankriegen, kamen die Provinzen Mazedonien, Epirus und Thrazien sowie die Inseln Chios, Lesbos, Samos und Ikaria an Griechenland. Der unglückliche Ausgang des nach dem Weltkrieg noch weitergeführten Kampfes gegen die Türken brachte im Jahre 1922 eine große Katastrophe über das Land. Rund eine Million Flüchtlinge strömten aus Kleinasien und den Gebieten am Schwarzen Meer nach Griechenland und wurden hier angesiedelt. So endete eine über 3000 Jahre alte griechische Kultur in Kleinasien und dem Pontus.
Das reiche Material der griechischen Nationaltänze kann nur unter Berücksichtigung der historischen und geographischen Gegebenheiten des Landes gesichtet werden. Man unterscheidet Tänze des alten Festlandes und des Peloponnes, Tänze der nordgriechischen Provinzen, Tänze der Zykladen, Tänze aus Kreta und den benachbarten Inseln, Tänze der westlichen Inseln (vor allem Korfu) und Tänze der Inseln am asiatischen Festland.
Die altgriechische Herkunft einer Anzahl der heute noch lebendigen Tänze läßt sich mit Bestimmtheit nachweisen. Der Syrtos, der

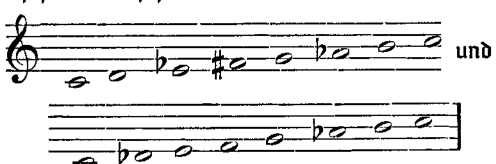
„Gezogene", ist über ganz Griechenland verbreitet. Er geht entweder im 7/8-Takt (Syrtos Kalamatianos) oder im 2/4-Takt (Syrtos der Inseln). Daß er schon in der Antike vorkommt, bezeugt eine Inschrift aus Akräfnion in Böotien, in welcher ein Epaminondas erwähnt wird, der im Jahre 37—41 n. Chr. Kampfspiele stiftete und „das Tanzen der Syrtostänze gottgefällig ausführen ließ". Auch der kretische **Pyrrichios** leitet seinen Namen und Charakter aus der antiken Pyrriche her. Die Form des alten **Geranos**, der von den Athener Jünglingen und Jungfrauen in Kreta zum erstenmal getanzt wurde, als sie durch Theseus vom Minotaurus befreit wurden, und der das Labyrinth versinnbildlichte, finden wir bei einem Tanz in Lakonien wieder. Selbst die zykladische **Ballos** wird trotz ihres italienisch scheinenden Namens in dieser Form schon bei Homer (Ilias) erwähnt. Aber auch ihr Name führt auf das im griechischen Süditalien vorkommende antike Wort „ballizein" (= singend tanzen) zurück. **Vor allem aber stimmt die Form der heutigen griechischen Volkstänze allgemein mit den antiken Tanzbeschreibungen und Darstellungen überein.** Sie sind mit ganz wenigen Ausnahmen Rund- und Reihentänze. Ein Vortänzer, an der Spitze, führt die Reihe die vorgeschriebenen Schritte wie ein basso ostinato unbeirrt aus, während jener durch seine in virtuoser Weise ausgeführten Improvisationen die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Die Geschicklichkeit dieser Männer, die oft bis ins hohe Alter hinein tanzen, geht so weit, daß sie ihre Leistungen manchmal mit dem gefüllten Weinglas auf dem Kopfe vollbringen. Bei Loukianos (Über das Tanzen) finden wir folgende Beschreibung des „Hormos" (= Halskette): Hormos ist ein Tanz, den Jünglinge und Frauen gemeinsam tanzen, in der Reihe, und wahrlich wie eine Halskette anzusehen. Es führt der Jüngling Jugendliches tanzend, und mit Bewegungen, deren er sich später im Kriege bedienen wird, die Jungfrau aber folget züchtig und lehret, wie das Weib tanzen soll." Ein guter Vortänzer zu sein ist auch heute noch wie im Altertum mit dem Idealbegriff des Mannestums verbunden, während die Frauen meist dezent und zurückhaltend in der Reihe tanzen.

★

Die **Musik** der griechischen Tänze bedient sich oft der antiken Tonarten, zum Teil jedoch, vor allem im Archipel und in den westlichen Inseln, des westeuropäischen Dur-Moll. Am verbreitetsten ist die hypodorische (ich benutze die antike und nicht die mittelalterliche Kirchentonbenennung) diatonische a-a-Tonreihe, doch ist auch die dorische e-e-Reihe mit ihrer charakteristischen g-f-e-Wendung sowie das phrygische d-d öfters anzutreffen. Daneben findet man die obengenannte hypodorische Tonart mit erhöhter sechster Stufe oder mit erhöhter vierter und sechster Stufe. Seltener ist die Tonreihe



hingegen sehr verbreitet die sogenannten chromatisch-orientalischen



Letztere kommt auch mit erniedrigter siebenter Stufe, also b vor, wie aus dem hier wiedergegebenen charakteristischen kleinen Lied ersichtlich ist.



Die **Instrumente**, auf denen die Tänze begleitet werden, sind eine Art Oboe, manchmal auch Dudelsack in Verbindung mit großer Trommel oder das Trio: Geige, Klarinette und eine große Mandoline, genannt Busuki. Seltener ist das cymbelartige Santuri. In Kreta, auf der Kraterinsel Santorin sowie auf dem Dodekannes benutzt man ein kleines gambenartiges Instrument, die Lyra, welches aufrecht auf das Knie gestützt gespielt wird und dessen Bogen mit kleinen Schellen versehen ist. Die Instrumentalisten ergehen sich in unzähligen Improvisationen und Verzierungen und feuern den Vortänzer zu immer neuen Figuren an. Wenn Gesang den Tanz begleitet, intoniert meist der Vorsänger eine Strophe, worauf der Chor sie wiederholt.

★

Die Rhythmen dieser Tänze sind sehr mannigfaltig. An der Spitze steht der schon früher erwähnte Syrtos Kalamatianos im $^7/_8$-Takt. Die Tanzschritte werden im Rhythmus:

ausgeführt. Die Reihe tanzt die ersten beiden Takte nach rechts in der Kreisrichtung und führt beim dritten Takt Kreuzschritte nach rechts, beim vierten Kreuzschritte nach links aus. Dieser für Westeuropäer meist befremdende und schwer erlernbare Rhythmus ist den Griechen so geläufig, daß selbst ganz kleine Kinder, sobald sie sich an der Hand fassen, um zu tanzen, in diese Schritte verfallen. Auch hört man im Karneval, wenn nach alter Sitte in den Straßen Athens die volkstümlichen Maskenumzüge stattfinden, immer wieder das charakteristische der Trommeln und Klarinetten.

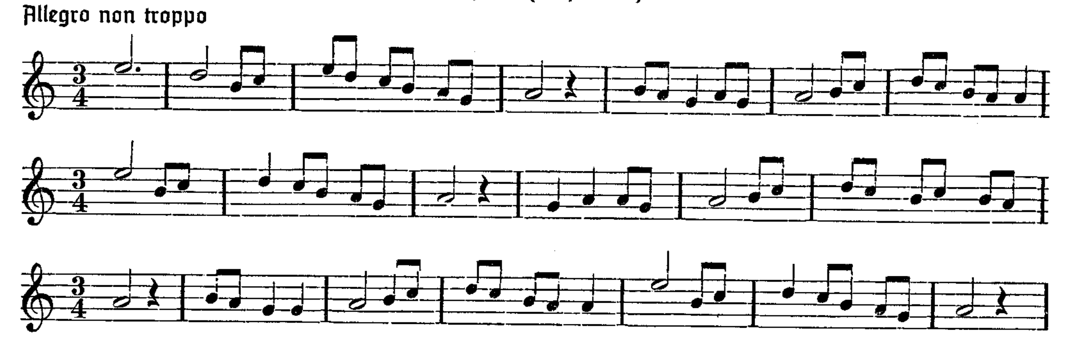
Als in den griechischen Freiheitskriegen die Stadt Suli trotz heldenmütigster Verteidigung gegen die Türken nicht mehr zu halten war, beschlossen die Suliotinnen, um nicht lebend in die Hände des Feindes zu fallen, tanzend in den Tod zu gehen. Sie wählten einen freien Platz am Rande eines Abgrunds. Dort oben tanzten sie den Syrtos, und als die erste dem Rande des Abgrunds nahe war, sprang sie singend in die Tiefe. Eine nach der anderen stürzten die Gefährtinnen tanzend und singend ihr nach. Noch heute wird der Syrtos oft von dem Lied begleitet, das diese Heldentat besingt.

Von den Kleften, den Freischärlern, welche die Türken während der Zeit der Unterjochung von ihren Bergnestern aus bekriegten und die in den Freiheitskriegen die entscheidende Rolle spielten, hat der „Kleftikos" seinen Namen. Er ist ein ausgesprochener Männertanz und bewegt sich in langsamen, würdevoll schreitenden Trochäen:

Die Reihe führt die Schritte streng im Takt aus, die Figuren des Vortänzers bestehen bei diesem Tanz aus besonders wilden Sprüngen, Drehungen und Kniebeugen. Die kraftvollsten und schönsten Volkslieder Griechenlands besingen die Heldentaten der Kleften und begleiten diesen Tanz.

Der Adler (Kleftenlied)

Allegro non troppo



Aus Megara am saronischen Golf stammt die Tratta. Die Tänzerinnen fassen sich in der Weise an, daß die erste der dritten und die zweite der vierten die Hand reicht, eine Haltung, die man öfters auch auf antiken Tanzdarstellungen sieht. Diese Tratta, die unter demselben Namen auch in Süditalien vorkommt, verwendet Kreuzschritte mit starker Neigung des Körpers nach der Seite und ahmt so, wie auch ihr Name besagt (Tratta = Fischzug), das Ziehen des Fischnetzes nach. Ein äußerst anmutiger und in seiner Einfachheit sehr wirkungsvoller Tanz.

Der Tanz des benachbarten Salamis gibt mit seinen stark betonten Schritten zum Kreiszentrum und zurück die Bewegung der Wellen wieder. Die Hände halten sich in der gleichen Weise wie bei der Tratta, die weiten, plissierten Röcke der Frauen schwingen, wenn sich der Kreis bei den Rückschritten öffnet, mit und betonen so noch stärker die wellenförmige Bewegung.

Eine Ähnlichkeit mit diesem Tanz weist der rhodesische „Gaitanaki" auf. Hier erzählt das Lied von einer Spule. Die Füße der Tanzenden führen einen Kreis ohne Frontveränderung aus, der die Bewegung des Aufspulens symbolisiert.

Nach der Landschaft, aus der er stammt, hat der Thessalikos seinen Namen. Er besteht aus einer Folge von drei Schritten nach rechts und Anstellschritt, drei Schritten nach links und Anstellschritt, dann in Verkürzung: Schritt-Anstell-



Aus der Arbeit der Jutta-Klamt-Schule, Berlin



Aufnahme: S. Enkelmann

Übereinstimmung in der Vorwärtsstrebung beim Lauf

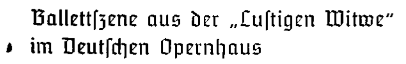
Aufnahme: Artur

Spiel mit der Trommel



Schwebendes Drehen wird im Freien

(Aufnahme: Ro



Ballettszene aus der „Lustigen Witwe“ im Deutschen Opernhaus

(Aufnahme: Hanns Hubmann)



Ballettszene aus der „Fleder
im Deutschen Opernhaus

(Atlant





Aufnahme: Mathey, Athen

Volksmusikanten vom Athener Karneval

(Zu dem Aufsatz „Der Volkstanz in Griechenland“, S. 662)



Aufnahme: Nellis, Athen

Junge Samioterinnen beim Tanz

(Zu dem Aufsatz „Der Volkstanz in Griechenland“, S. 662)



Aufnahme: Takabayaski

Dr. Masami Kuni,

der Verfasser unseres Aufsatzes

schritt, Schritt-Anstellschritt und wieder drei Schritten und Anstellschritt. Jedesmal drehen die Tanzenden durch eine Vierteldrehung ihr Profil zum Kreiszentrum. Die Wirkung dieser einfachen Schrittfolgen wird durch die so erzielte Profilwirkung erhöht, der Tanz bekommt dadurch etwas von einem Relief.

Ebenfalls aus Thessalien stammt die berühmte Karanguna. Das kraftvolle Motiv



begleiten vier langsame Schritte. Beim fünften wird der linke Fuß aufgesetzt und der rechte berührt im Synkopenrhythmus vor und rückwärts den Boden.

Die Tanzenden führen dann, fast am Platz, Anstellschritte mit starker Beckendrehung aus. Diese Karanguna, getanzt von den thessalischen Frauen mit den langen, ärmellosen, reichbestickten Mänteln, ist einer der würdevollsten und schönsten Tänze Griechenlands.

Aus Epirus stammt der Fissuni mit dem eigenartigen Rhythmus:

Bei den drei Vierteln werden Schritte ausgeführt, bei den drei Achteln das Bein leicht geschwungen. Die Sicherheit, mit der diese Schrittfolge ausgeführt wird, ist ein Zeichen für den untrüglichen rhythmischen Instinkt des Volkes.

In Peloponnes im alten Lakonien ist ein Tanz im $^5/_4$-Takt gebräuchlich.



Viermal ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 Schritte nach rechts, dann viermal ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ wobei der rechte Fuß vom dritten zum vierten Viertel aufhüpft. Die Ausführenden bilden eine Schlangenlinie, die an den antiken Labyrinthtanz erinnert.

Aus der Gegend des antiken Karyä stammt ein anderer sehr anmutiger lakonischer Tanz mit wiegenden Anstellschritten. Karyä war im Altertum wegen seiner Tänzer berühmt, und „karyatizein" hieß tanzend kämpfen. Die Mädchen trugen beim Tanzen einen Korb auf dem Kopf, und ihr Tanz wurde im Athen des 5. Jahrhunderts so populär, daß er das Motiv zu der bekannten architektonischen Figur, der Karyatide, abgab.

Einen von den festländischen Tänzen durchaus verschiedenen Charakter haben die Tänze Kretas. Hier, auf der Insel der hochgewachsenen und schönen Männer, herrschen der Pentozalis und der schon erwähnte Pyrrichios, auch Susta (= Feder) genannt. Über die antike Pyrriche ist schon viel geschrieben worden. Ursprünglich ein Kriegstanz, wurde sie, wie Xenophon erwähnt, schon im 4. Jahrhundert von Frauen getanzt. Sie verlor demnach ihren kriegerischen Charakter und wurde ein ausgesprochener Liebestanz. Als solcher hat sie sich noch in Kreta unter dem Namen Pyrrichios erhalten. Die Tanzenden, Männer und Frauen, stellen sich in zwei Linien einander gegenüber auf und führen beim Tanzen Bewegungen des Fangens und Entweichens aus.

Beim Pentozalis faßt man sich an den Schultern in einer Haltung, die schon bei einer minoischen Terrakottagruppe, gefunden in Paliokastro auf Kreta, vorkommt, und springt zu den aufreizenden Klängen der Lyra im Rhythmus:

♩ ♩ | ♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩ ♩

Es ist staunenswert, wie elegant und leicht die kraftvollen Männer trotz ihrer hohen, weißen Schaftstiefel und der sehr faltenreichen eigenartigen Kniehosen bei diesem Tanz wirken.

Auf Santorin, der Kreta benachbarten vulkanischen Insel, herrscht die Sitte, daß der Most nach antiker Art bereitet wird, indem die Trauben mit bloßen Füßen getreten werden. Die Tretenden werden vom Duft des Traubensaftes und von der Musik so berauscht, daß sie den Tanz immer wilder und wilder in einer Art dionysischem Zustand ausführen: Die epilenios orchesis der alten Griechen.

Der Tanz von Kithera, der antiken Liebesinsel, ist dem kretischen und santorinischen ähnlich: federnde, springende Figuren in lebhaftem Zeitmaß.

Auf Samos besteht der Tanz der Frauen aus einem langsamen Schreiten, das allmählich in ein

lebhaftes Springen übergeht. Die Zuschauer klatschen, wenn der Rhythmus schneller wird, lebhaft in die Hände und steigern so den fröhlich mitreißenden Charakter dieser Figur.
In Korfu pflegt man einen Frauenpaartanz. Die Paare bewegen sich in einfachen Vor- und Rückschritten, ein Jüngling tanzt spielerisch mit ihnen kokettierend voran.
Den Ballos, einen erotischen Tanz, sieht man auf den Zykladen bei Hochzeiten. Er fängt mit dem Inselsyrtos an, der so lange währt, bis der Sänger das Lied anstimmt, das die Vorzüge der Brautleute besingt. Jetzt treten die Brautleute hervor und tanzen Figuren, in denen die Werbung eines Mannes und das Sichverweigern der Frau symbolisiert wird. Seine Musik ist ein Moll-Dur mit Abweichungen in die orientalisch-chromatische Tonleiter.

Die Vielfalt dieser Tänze wird noch übertroffen durch diejenige der Trachten. Es ist erstaunlich und nötigt immer wieder zur Bewunderung, wie überreich an Farben und Formen die Phantasie des Volkes sich hier ausgewirkt hat. Bei räumlich geringer Distanz kommen oft ganz verschiedene und voneinander abweichende Trachten vor. Diese Tänze gesammelt und registriert zu haben ist das Verdienst von Herrn Charalambos Sakellariu, Professor für Volkstanz an der gymnastischen Akademie, Athen. Der heutige Staat hat gestützt auf Herrn Sakellarius langjährige Forscherarbeit, den Unterricht der Volkstänze an allen Volksschulen, auch in den Städten pflichtmäßig eingeführt und gibt so jedem heranwachsenden jungen Griechen Gelegenheit, dieses kostbare Kulturgut kennen und lieben zu lernen.

Gedanken über Tanzpädagogik

Von Marianne Vogelsang, Essen

Wenn wir junge Menschen zu Tänzern erziehen wollen, so dürfen wir über der rein fachlichen Ausbildung nicht die Erziehung als solche vergessen. Tanzschüler fangen meistens ihre Ausbildung sehr jung an und kommen an Schulen mit entweder merkwürdiger oder gar keiner Vorstellung vom Tanz. Zuerst muß ja der Mensch auch geistig vorbereitet werden, daß er überhaupt fähig wird, seinen Beruf zu begreifen; denn Tanz hat nicht nur etwas mit Körperbewegung zu tun, wie wir wissen. Nun genügt es wiederum auch nicht, den Schüler nur mit den Zielen des Tanzes oder überhaupt nur mit dem Gebiet Tanz allein vertraut zu machen, gleichzeitig muß er um das Wesen aller anderen Künste wissen, und gleichzeitig muß er in Stilkunde und Kunstgeschichte weitgehendst gebildet werden. Hat der Schüler einen gewissen Überblick erhalten und hat er nachdenken und unterscheiden gelernt, so ist es viel leichter für ihn, seinen eigenen Beruf zu fassen, alle technischen Fächer als Voraussetzung und Mittel zum Zweck zu erkennen und die Verantwortung zu spüren, die er mit seiner Berufswahl auf sich genommen hat. Wenn ich sagte, daß man den Schüler in das Wesen aller anderen Künste einführen muß, so wäre noch zu erwähnen, daß hauptsächlich und nachdrücklich das Wesen der Musik zu studieren ist, da der Tänzer die Musik unbedingt braucht und überhaupt nur tanzen kann, wenn er (außer der vorausgesetzten angeborenen Musikalität) tiefgehendst eindringt in die Formenwelt der Musik.
Es ist ein Irrtum zu glauben, man könnte jemals zuviel Formales der Musik lernen oder es beschränke den Tänzer in seiner schöpferischen Freiheit. Im Gegenteil — aus den Formen der Musik bekommt er überhaupt erst die Kompositionsmittel an die Hand für seine tänzerischen Ideen und ist nachher im Improvisieren und im Gestalten von Tänzen viel freier, wenn er alle Möglichkeiten beherrscht. Warum kommt es denn so oft vor, daß die Musik, die der eine oder andere zum Tanz nimmt, vollständig verstümmelt oder falsch gekürzt, im Tempo zu langsam oder zu schnell, zusammengesetzt aus Teilen, die gar nicht zusammenpassen, erscheint? Nur an der mangelhaften musikalischen Erziehung, die die Tänzer bisher immer noch genießen. An eine Tanzschule gehört als Lehrer ein guter Musiker, der außer der Stundenbegleitung den Schülern Musik aus allen Zeiten und Ländern vorspielt, der sie unterrichtet in musikalischer Formenlehre und Rhythmik und der darüber wacht, daß die Tänze der Schüler einwandfrei musikalisch sind und daß alle Übergriffe und Mißgriffe vermieden werden. Ist erst einmal eine strenge Musikerziehung überall eingeführt, so werden alle Vorwürfe den Tänzern gegenüber verschwinden, die jetzt noch oft — und auch zu Recht — erhoben werden.
Über den Aufbau der übrigen Fächer einer tänzerischen Ausbildung wäre folgendes noch zu sagen: Beim Ballett- und Nationaltanzunterricht liegt insofern alles klar, weil der Lehrstoff durch lange Tradition geordnet und festgelegt ist, nur wäre eine längere und dosierte Ausbildung zu erwünschen als es meist der Fall ist, da man eben sauberes Ballett nicht in einem Jahr oder sogar in einem Sommerkursus erlernen kann. Viel pro-

blematischer ist der Unterricht für moderne Tanztechnik oder tänzerische Körperbildung, da wir der Fülle des Materials wegen nie zur gleichen Systematik kommen können wie beim Ballett. Trotzdem braucht die moderne Technik der Ballett-technik keineswegs nachzustehen, wenn die modernen Tanzpädagogen sich einer guten und sauberen Unterrichtsführung befleißigen. In den technischen Unterricht gehört: 1. die systematische, langsame Entwicklung jedes Themas; 2. die eingehende Erklärung; 3. die Korrektur während der Übung; 4. überhaupt das Mitgehen durch Sprechen zur Übung; 5. das Vormachen der Übung; 6. die gute musikalische Stundenbegleitung (Improvisation selbstverständlich, da zum entwickelten Thema niemals eine festgelegte Musik passen wird). Um Punkt 1, die systematische, langsame Entwicklung eines Themas, noch einmal näher zu betrachten und zu erläutern, muß ich noch sagen, daß es sich hier um die einzig mögliche Art der Erlernung aller modernen technischen Gebiete handelt und daß eben diese Art auch eine Systematik aufweist, wohl nuancierter und lebendiger als beim Ballett, aber gleich wirksam und auch kontrollfähig. Man bringt den Schüler ganz allmählich dorthin, wo man will, man setzt ihm nichts Festgelegtes vor, das er nun nachmachen und sich aneignen muß, sondern man schiebt ihn gleichsam nach und nach über viele Stationen der Grundschulung, auf das eigentliche Thema, und er kann sich dann den Gang der Entwicklung selbst rekonstruieren. Durch die Korrektur während der Übung zwingt man den Schüler zur sofortigen Behebung des Fehlers, ehe er ihn vergessen hat. Durch die lebendige, improvisierte Klavierbegleitung zur Stunde erhält sich der Zusammenhang zur musikalischen Ausbildung, hier beleuchten sich tänzerisch-musikalische Zusammenhänge wieder von einem anderen Gesichtspunkt aus, woran sich wiederum in anderen Stunden anknüpfen läßt.
Zusammen mit vorher erwähnter Musikausbildung, mit Improvisation, Gruppentanzregie und Tanzkomposition (denen wiederum eine aus der Musik hergeleitete Formenlehre zugrunde liegt) und allen Nebenfächern wie politische und weltanschauliche Schulung, Rassenkunde, Erblehre, Anatomie usw. erhalten wir eine umfassende und klare Gestaltung des Unterrichtsplanes, und so rundet sich die Ausbildung des Schülers von allen Seiten und nach allen Seiten hin, so daß eine Formung zum guten Tänzer oder Tanzpädagogen durchaus gewährleistet ist.

Welche tänzerischen Aufgaben sind auf Grund der Zulassungsurkunde zu erfüllen?

Von Gustav Burger, Berlin, Leiter der Fachschaft 2 i. d. Reichstheaterkammer

Der Präsident der Reichstheaterkammer hat mit der Anordnung Nr. 47 vom 4. Oktober 1935 bestimmt, daß sämtliche Lehrtätige auf dem Gebiete des Tanzes einer Zulassung bedürfen, um den Beruf unbehindert ausüben zu können (die Lehrer für Gesellschaftstanz werden hiervon nicht berührt). Es war dies deshalb notwendig, da vor allen Dingen im Interesse des Nachwuchses dafür gesorgt werden mußte, daß den Schülern eine gediegene Ausbildung für den späteren Tanzberuf mitgegeben werden konnte.
Es ist wohl nicht unbekannt, daß in den früheren Zeiten viele sich berufen fühlten, den Tanznachwuchs auszubilden. Man konnte die Schüler nicht davor schützen, daß sie sehr oft in falsche Hände gerieten. Zeit und Geld wurden verloren, und die Enttäuschung des Schülers und nicht zuletzt der Eltern war derart, daß meistens der Schüler die Lust und Liebe verlor, den Beruf eines Tänzers oder einer Tänzerin zu ergreifen.
Mit der Anordnung Nr. 47 des Präsidenten der Reichstheaterkammer ist dem wilden Lehrerwesen Einhalt geboten worden. Auf Grund der gesetzlichen Handhabe ist es nunmehr möglich, die Lehrer für Bühnentanz zu überwachen und eine Lehrtätigkeit zu untersagen, sofern die notwendigen Voraussetzungen für den Lehrerberuf nicht gegeben sind.

Es gibt wohl in wenigen Berufen eine derartige Fülle von Variationen der Möglichkeiten für die Lehrtätigkeit wie im Lehrberufe für den künstlerischen Tanz. Die Ausführungsbestimmungen II der Anordnung Nr. 47 stellt eindeutig fest, wer einer Zulassung bedarf, um lehrtätig zu sein. Es wird oft die Frage gestellt, ob es nicht einerlei sei, wenn z. B. jemand Kunsttanzlehrer oder Leiter einer Kunsttanzschule ist, da die Aufgabengebiete bzw. die Lehrtätigkeit keinen Unterschied darstellen. Im Gegenteil, zwischen diesen beiden Zulassungsmerkmalen besteht ein großer Unterschied, und zwar insofern, als drei Ausbildungsmöglichkeiten den Ausschlag bei der Zulassungserteilung geben, und zwar:

1. Ein vorbereitendes Studium für den Tanzberuf, sei es in der klassischen oder modernen Tanzkunst, ohne Ausbildungsberechtigung bis zur Bühnenreife;

2. die Ausbildungsberechtigung für Schüler bis zur Bühnenreife;
3. eine Ausbildungsberechtigung für angehende Lehrer des Kunsttanzberufes.

Es werden nun folgende Zulassungsurkunden ausgestellt:

1. für Volkstanzlehrer(in);
2. für Laientanzlehrer(in);
3. für Steptanzlehrer(in);
4. für Tanzschreiber(in);
5. für Kunsttanzlehrer(in) (klassisch);
6. für Kunsttanzlehrer(in) (modern);
7. für Kunsttanzlehrer(in) (klassisch und modern);
8. für Ballettmeister(in) (Tanzmeister[in]);
9. für Leiter(in) einer Laientanzschule;
10. für Leiter(in) einer Spezialschule für klassische Tanzkunst;
11. für Leiter(in) einer Spezialschule für moderne Tanzkunst;
12. für Leiter(in) einer Spezialschule für klassische und moderne Tanzkunst;
13. für Leiter(in) einer Ausbildungsstätte im Sinne der Anordnung Nr. 48;
14. für Tanzregisseur.

Aus dieser Aufstellung gehen die Merkmale der Lehrtätigkeit eindeutig hervor. Inwieweit die Lehrtätigkeit dem Umfange nach ausgeübt werden darf bzw. nicht darf, mußte sonach unbedingt festgesetzt werden. Es kann z. B. nicht ein Kunsttanzlehrer, der die Zulassung für die klassische Tanzkunst besitzt, einen Schüler bis zur Bühnenreife ausbilden, und zwar deshalb nicht, weil dem Schüler für seinen Bühnenberuf nicht allein die klassische Tanzkunst geläufig sein muß, sondern auch das Wissen und Können der modernen Tanzkunst. Im übrigen ist in der Anordnung Nr. 48 des Herrn Präsidenten der Reichstheaterkammer vom 18. Juli 1935 ausführlich festgelegt, welche Lehrfächer für den Schüler maßgebend sind. Die früher bestandenen Meinungsverschiedenheiten, was wichtiger sei, die klassische oder die moderne Tanzkunst, sind längst behoben, und durchweg alle Fachleute auf dem Gebiete des Kunsttanzes sind sich darüber klar, daß der Schüler in weitgehendstem Maße alles zu erlernen hat, was für seinen Beruf als Tänzer notwendig wird. Sehr viel bestand die Meinung, daß der Bühnenberuf eine Ausbildung in der modernen Tanzkunst nicht erfordert. Es hat sich erwiesen, daß diese Meinung grundsätzlich falsch ist. Der heutige Ballettmeister bzw. die Ballettmeisterin verlangt von der Tanzgruppe nicht nur die Kenntnisse der klassischen Tanzkunst, National- oder Charaktertanz, sondern auch in weitgehendstem Maße die Kenntnisse der modernen Tanzkunst. Die alten klassischen Tanzformen, die im letzten Jahrhundert das Entzücken der Zuschauer erregten, sind fast von allen Bühnen verschwunden, und an ihre Stelle trat in den meisten Fällen eine glückliche Kombination der modernen Tanzkunst. Die Ballettmeister bzw. Ballettmeisterinnen können heute nicht mehr wie in früheren Zeiten Wochen hindurch ihre Arbeit auf eine Tanzaufführung, sei es für eine Oper oder Operette, verwenden, sondern sie müssen in wenigen Tagen imstande sein, dem reichhaltigen Spielplan der Bühnen gerecht zu werden. Wenn nun die Gruppe aus unfertigen Tänzern oder Tänzerinnen bestehen würde, so wäre die Arbeit des Ballettmeisters bzw. der Ballettmeisterin schon von vornherein ein Mißerfolg. Es ist also unbedingt notwendig, daß den Ballettmeistern eine Tanzgruppe in die Hand gegeben wird, deren Ausbildung auf einem guten Niveau stehen muß. Sonach ist die Ausbildung der Schüler bzw. Schülerinnen nicht einseitig, sondern vielseitig durchzuführen.

Nachdem nun auf Grund der Anordnung Nr. 47 sämtliche Lehrkräfte auf dem Gebiete des Tanzes erfaßt sind, muß eine klare Sichtung vorgenommen werden. Die zur Zeit befristeten Zulassungsurkunden werden bei Verlängerung nachfolgenden Richtlinien unterworfen:

1. Wird die Zulassung erteilt als

„Volkstanzlehrer(in)",

so ist darunter zu verstehen, daß die berufliche Betätigung nur auf dem Gebiete des Volkstanzes erfolgen darf. Unter Volkstanz sind die landschaftsgebundenen und überlieferten Tänze oder Tanzformen zu verstehen. (Nicht aber Rheinländer, Polka und Walzer. Diese gehören in das Gebiet der Gesellschaftstänze.) Die Berufsbetätigung auf dem Gebiete des Laientanzes (tänzerische Körperbildung) sowie des Kunsttanzes (klassisch oder modern) ist nicht gestattet. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. III.)

2. Bei einer Zulassung als

„Laientanzlehrer(in)"

ist eine Lehrbetätigung auf dem Gebiete der tänzerischen Körperbildung ausgesprochen. Eine Lehrtätigkeit darf nicht auf dem Gebiete des Kunsttanzes (klassisch oder modern) ausgeübt werden. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer, Ziff. I, a, Ziff. III.) Das Recht zur Ausbildung der Schüler bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.

3. Eine als

„Steptanzlehrer(in)"

erteilte Zulassung bedingt die Lehrtätigkeit nur auf dem Gebiete des Steptanzes. Das Recht zur Ausbildung der Schüler bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.

4. Wird die Zulassung als
„Tanzschreiber(in)"
erteilt, so ist eine Lehrtätigkeit nur für die Tanzschrift gegeben.
5. Das als
„Kunsttanzlehrer(in) für klassische Tanzkunst"
zugelassene Mitglied darf die Lehrtätigkeit einzig und allein auf die klassische Tanzform abstellen. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I, a, c, Ziff. II, III, IV, V, VI, VII.) Das Recht zur Ausbildung der Schüler bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.
6. Das als
„Kunsttanzlehrer(in) für moderne Tanzkunst"
zugelassene Mitglied ist in seiner Lehrtätigkeit nur auf die moderne Tanzkunst beschränkt. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I, a, c, Ziff. III, IV, V, VI, VII.) Das Recht zur Ausbildung der Schüler bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.
7. Wird die Zulassung als
„Kunsttanzlehrer(in) für klassische und moderne Tanzkunst"
erteilt, so ist eine Lehrtätigkeit auf diesen beiden Gebieten gestattet. Die Ausbildung von Schülern bis zur Bühnenreife ist mit dieser Zulassung gegeben. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I, a, c, Ziff. II, III, IV, V, VI, VII.)
8. Bei einer Zulassung als
„Ballettmeister(in) (Tanzmeister[in])"
ist eine Lehrtätigkeit in klassischer und moderner Tanzkunst sowie die Ausbildungsberechtigung für Schüler bis zur Bühnenreife gegeben. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I bis VII.) An den Theatern beschäftigten Ballettmeistern(innen) (Tanzmeistern[innen]) ist nur eine Lehrtätigkeit im Rahmen ihres Aufgabengebietes an der Bühne gestattet. Eine nebenberufliche Tätigkeit kann nur mit besonderer Genehmigung des Präsidenten der Reichstheaterkammer ausgeübt werden.
9. Wenn jemand Zulassung als
„Leiter(in) einer Laientanzlehrerschule"
bekommt, so erstreckt sich die Lehrtätigkeit nur auf die Laientanzgestaltung sowie auf die Ausbildung von Laientanzlehrer(innen). (Siehe Anordnung Nr. 48, Ziff. I, a, b, c, Ziff. III, IV, V, VI, VIa, VII.) Eine Ausbildungsberechtigung für Lehrer(innen) in der klassischen und modernen Tanzkunst sowie für Schüler bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.
10. Wird die Zulassung als
„Spezialschule für klassischen Tanz"
erteilt, so ist die Lehrtätigkeit nur auf die klassische Tanzkunst beschränkt. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I, a, c, Ziff. II, III, IV, V, VI, VII.) Auf Grund dieser Zulassung können ausbildungsberechtigte Lehrkräfte für die klassische Tanzkunst an der Schule beschäftigt werden. Die Ausbildungsberechtigung bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.
11. Die Zulassungsurkunde als
„Spezialschule für modernen Tanz"
berechtigt zu einer Lehrtätigkeit nur für die moderne Tanzkunst. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I, a, b, c, Ziff. III, IV, V, VI, VII.) Auf Grund dieser Zulassung können ausbildungsberechtigte Lehrkräfte für die moderne Tanzkunst an der Schule beschäftigt werden. Die Ausbildungsberechtigung bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.
12. Mit der Zulassungsurkunde als
„Spezialschule für klassischen und modernen Tanz"
ist die Lehrberechtigung für diese beiden Gebiete gegeben. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I bis mit Ziff. VII.) Auf Grund dieser Zulassung können ausbildungsberechtigte Lehrer für klassische und moderne Tanzkunst beschäftigt werden. Die Ausbildungsberechtigung bis zur Bühnenreife ist nicht gegeben.
13. Das als
„Leiter(in) einer Ausbildungsstätte im Sinne der Anordnung Nr. 48"
zugelassene Mitglied erwirbt die Ausbildungsberechtigung für Schüler bis zur Bühnenreife sowie für eine vorbereitende Ausbildung als Kunsttanzlehrer(in) (klassisch und modern) gegeben. (Siehe Anordnung Nr. 48, „Lehrfächer", Ziff. I bis mit Ziff. VII.)
14. Wird die Zulassung als
„Tanzregisseur"
erteilt, so ist die berufliche Betätigung gegeben, mit Tanzgruppen tänzerische Werke zu gestalten. Eine choreographische Lehrtätigkeit bedarf einer besonderen Genehmigung des Präsidenten der Reichstheaterkammer.

★

Aus dieser vorstehenden Übersicht ist nunmehr jeder Zweifel in diesen Fragen behoben.
Es wird also notwendig werden, bei Anträgen zwecks Verlängerung der Zulassungsurkunde die Lehrtätigkeitsmerkmale genauestens mitzuteilen. Sollte sich der Fall ergeben, daß eine Erweiterung der Zulassungsurkunde eintreten soll, so ist ebenfalls eingehende Begründung hierüber zu führen.

Musik und Medizin im 16.—18. Jahrhundert

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Im Zusammenhang mit der Ethoslehre war in der Antike das Problem der Heilkraft der Musik, vor allem bei seelischen Leiden, häufig berührt worden. In der Tätigkeit der Medizinmänner außereuropäischer Völker hat die Musik noch heute führende Bedeutung. Auch im Abendland wurde dieser Fragenkreis immer wieder behandelt und hat zu oft merkwürdigen Begründungen und Folgerungen geführt, die sich nicht nur auf das Seelische beschränkten, sondern auch auf die Heilung körperlicher Leiden Bezug nahmen. Ausgehend von den allgemeinen Wirkungen der Musik hatten Agrippa von Nettesheim, Symph. Campegius (1537), Andr. Tiraquellus (1579), G. B. Porta u. a. Fragen der Heilung von Krankheiten und Linderung von Schmerzen durch die Musik ernsthaft behandelt. Porta, dessen „Magia naturalis" noch 1713 in deutscher Übersetzung erschien, verlor sich freilich in harmonikalmagischen Vorstellungen in der Angabe, daß er Krankheiten mit Instrumenten, die aus besonderem Material gebaut sind, heile. So empfahl er gegen die Pest das Spiel einer Gitarre aus Lorbeerholz, gegen Hüftweh Pfeifen aus Pappelholz, als Abführmittel aber wirkten Instrumente aus Rizinusholz. Roderich von Castro beschrieb 1614 wie die Musik in der Heilkunst „prudenter" zu verwenden sei. Der Tübinger Medizinprofessor S. Haffenreffer (1640) hatte ebenso wie G. Bardi (Musica medico-magica, 1651), A. Kircher u. a. musikalisch-medizinische Fragen mit solchen harmonikaler Vorstellungen verbunden. Der Arzt Franken schrieb über die für den Arzt notwendigen musikalischen Kenntnisse (1672, 1722), der Wittenberger Medizinprofessor A. Brendel über die Heilung von Krankheiten durch Musik (1706), ebenso A. M. Riccius (1741) u. a. Zusammenfassende Darstellungen des Einflusses der Musik auf Körper und Gesundheit gaben M. E. Ettmüller (1714), J. W. Albrecht (1734), J. L. Roger (1758), K. L. Juncker (1786), G. L. de Buffon (1770) u. a. E. A. Nicolai veröffentlichte eine Schrift über „die Verbindung der Musik mit der Arzeneygelahrtheit" (1745).

Die geistig-seelischen Kräfte der Musik sind die Grundlage ihrer medizinischen Wirkungen; daher wurde den geistigen Wirkungen besonderes Augenmerk gegeben. Sie wurden pädagogisch und heilpädagogisch sowie zur Heilung von Gemüts- und Geisteskrankheiten gewertet. Schon im 15. Jahrhundert hatte Franciscus Patricius die moralisch-pädagogischen Wirkungen der Musik dargelegt. Hieron. Capellus (1570), Hieron. Osorius (1588) u. a. hatten die Bedeutung der Musik im Zusammenhang mit der Fürstenerziehung betont. Osorius hat den Satz aufgestellt, daß zur seelischen Erziehung nichts wichtiger als die Musik sei („cantu ad flectendum animum nihil efficacius"). Eine zusammenfassende Darstellung der Möglichkeiten der Affektbewegung gab F. A. Widder (Dissertatio de affectibus ope musices excitandis, augendis et moderandis, 1751). In Weiterverfolgung dieser Gedanken schrieb J. H. Mechelin (1763) über den moralischen Gebrauch der Musik, E. R. Brijon (1781) über die Notwendigkeit der Entwicklung der geistigen Kräfte durch die Musik („développement intellectuel par les sons de la musique"), der schlesische Arzt und Kreisphysicus J. J. Kausch (1782) über den Einfluß der Töne auf die Seele. J. P. A. Schulz zog aus solchen Überlegungen die Folgerungen für die Volkserziehung und ließ 1790 seine „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes und über deren Einführung in den Schulen" erscheinen.

Es gab freilich auch Gegner der Anerkennung dieser geistigen und erzieherischen Kräfte der Musik. So leugnete Francesco Bochi 1580 die Möglichkeit eines guten Einflusses der Musik auf Sitten und Leidenschaften. Auch C. F. Reineccius schrieb über die „suspekten" Effekte der Musik (1729), während der Kieler Philosoph M. Ehlers (1779) den Mißbrauch der Musik nicht dieser, sondern dem Charakter dessen, der sie mißbraucht, zuschreibt. J. Wallis (1698) äußerte in der Ablehnung der großen Wirkungen der Musik in der Antike auch Bedenken gegen allgemeine ethischmoralische Auffassungen der Musik.

Diese ablehnenden Stimmen sind jedoch in der Minderheit. Die seelischen Kräfte der Musik gaben ihr besondere Stellung zur Heilung von Gemütsleiden. In zahlreichen Schriften wurde ihre Bedeutung zur Heilung der Melancholie betont, so von F. N. Marquet (1769), Marrizio u. a. Hysterie, Hypochondrie und geistige Störungen bis zum Wahnsinn wurden als durch Musik heilbar dargestellt.

Der Veitstanz sollte durch Musik gesteigert werden, damit infolge gesteigerter Raserei die physische Ermattung um so eher eintrete und das Übel zu Ende käme. Die größte Bedeutung aber

wurde der Musik beim Tarantismus zugeschrieben. Der Stich der Tarantelspinne bedeutete Siechtum und Tod, wenn nicht durch besondere Musik der Kranke zum Tanz getrieben wurde. Ob die schweißtreibende Wirkung des Tanzes oder eine suggestive Vorstellung zur Heilung in diesen Fällen führte, sei dahingestellt. A. Kircher überlieferte solche Tanzstücke, kurze, meist viertaktige Sätze, die in ständiger Wiederholung gespielt wurden, wenn der Kranke auf eine dieser Melodien zu reagieren begann. Die an die Raserei des Tarantismus erinnernde schnelle Tarantella hat sich als Tanzform erhalten. Die alten Tarantellen haben freilich mit dieser neueren Tanzform nichts gemein.

Die Literatur über die Behandlung der Folgen des Stiches der apulischen Spinne durch Musik ist im 17. Jahrhundert außerordentlich verbreitet. E. Medeira (1650), C. A. Schöngast (1665), der Utrechter Professor A. Sengverd (1667), G. C. Kirchmayer (1670), J. V. Hübner (1674), J. Müller, der Stadtarzt H. Grube in Hadersleben (1679), B. Albinus (1691), der Anatomieprofessor G. Baglivi (1695), der englische Arzt R. Mead (1702), der brandenburgische Leibarzt Th. Craanen (1722) u. v. a. haben darüber eingehend geschrieben.

Aber auch Hüftweh, Podagra, Fiebererkrankungen, Krämpfe und vor allem Verdauungsstörungen wurden durch Musik behandelt. In zahlreichen Berichten ist von abführender Wirkung der Musik, besonders der Harmonika und des Dudelsacks, die Rede. Sollte nicht auch die Tafelmusik mit der Meinung von der verdauungsfördernden Wirkung der Musik zusammenhängen? Auch der Pulsschlag ist durch Musik beeinflußbar. Sauveur schrieb eine Methode, durch Musik den Pulsschlag und seine Veränderungen von der Geburt bis zum Tod festzustellen, die durch F. N. Marquet (1769) erweitert wurde.

Zahlreich sind die Nachrichten über Heilwirkungen und Heilmöglichkeiten durch Musik im 16. bis 18. Jahrhundert. Auch wenn für den Menschen früherer Jahrhunderte eine viel feinere Reizbarkeit durch akustische Eindrücke angenommen werden muß, als das beim Menschen der Gegenwart der Fall ist, so bleibt sowohl in den Berichten wie in den Begründungen der Heilverwendung der Musik viel Merkwürdiges bestehen. A. Kircher sieht eine der Begründungen der Reaktion des Innern des Menschen auf akustische Eindrücke in den sich dem Innern des Menschen mitteilenden Luftschwingungen, die in harmonischer Art durch den Klang erregt werden. In der Neuen Hall- und Tonkunst (1684) führte er aus, wie in diesen Bewegungen die Geister mit den Lebensgeistern in Fühlung treten und die Musik durch Öffnung der Poren den bösen Geistern Gelegenheit zum Verlassen des Körpers gibt. Durch kleine Intervalle und gehaltene Töne ließen sich die Geister auch beruhigen. In ähnlicher Weise entwickelte F. E. Niedten in seiner Schrift „Wunderbare Kuren durch Musik" 1717 diese Anschauungen weiter. Er sah in den reinen Konsonanzen eine Belebung der Lebensgeister, in kleinen dagegen ein Ekel verursachendes Zusammenziehen der Lebensgeister. In diesen durch den Ton verursachten Schwingungsbewegungen, die vielfach als „Vibration" und „Magnetismus" dargestellt wurden, suchte man die heilenden Kräfte der Musik zu erkennen. Theod. Kirchmayer (1672) sah in der Vibration nicht nur die Möglichkeit allgemeiner Erregung, sondern auch zur Heilung verschiedener Krankheiten. Die Beobachtungen des Wolfenbütteler Arztes F. E. Brückmann (1697, 1735), über „die singende Epilepsie" hängen damit zusammen. A. Kircher entwickelte aus der „magnetica musicae vi et facultate" die Heilkraft der Musik. Auch der Koburger Landphysikus J. C. Fromann (1675) wie der Engländer Ph. Vouth (1674) suchten darin die Heilkräfte für Geisteskrankheiten zu erkennen. Der Engländer Rich. Brown (1729) führte in seiner „Medicina-Musica" die Heilwirkungen der Musik eingehend aus und behandelte gesondert die „cure of the spleen and vapours". Das Werk war zu seiner Zeit sehr bekannt und erschien auch in lateinischer Sprache (1735). Ebenso hatte der englische Arzt Rich. Brocklesby (1749) die Wirkungen der Musik auf körperliche Organe, ihre Heranziehung zur Heilung von Krankheiten und ihre Bedeutung für Körper und Geist dargestellt. Eine Darstellung der Heilwirkungen der Musik auf Grund harmonikaler Anschauungen gab der Straßburger J. L. Roger (1758). Er suchte sie in gleichgearteten harmonikalen Prädispositionen des Körpers zu ergründen und kam damit zu Fragen, die schon A. Kircher und die Rosenkreuzer aufrollten. Diese Prädisposition, die durch gleiche Bewegung ein Mitschwingen des Körpers ermöglicht, die also den Körper als schwingungsfähigen Resonanzkörper betrachtet, war im wesentlichen die Grundlage der Auffassung seelischer Einwirkung der Musik auf körperliche Zustände. Der physiologische Effekt psychischer Einwirkungen steht im Mittelpunkt der alten Darstellungen der Beziehungen von Musik und Medizin, weniger die direkte akustisch-physiologische Einwirkung der Schallwellen. Schon von Asklepiades wird berichtet, daß die Heilung eines Tauben durch Trompetengeschmetter erfolgte, in-

dem durch die Stärke der Schallwellen resonanzhemmende Hindernisse im Ohr gelöst wurden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts blieb das Interesse an Heilwirkungen der Musik erhalten. Durch P. Lichtenthal (Der musikalische Arzt, 1807), P. J. Schneider (System einer Medizinischen Musik, 1835), Hofgartner (Die Musik in ihrer Beziehung zur Ästhetik und zur Heilkunst, 1847) wurden zusammenfassende Darstellungen gegeben, die freilich vielfach historisch orientiert waren. In der Folgezeit wurden diese Fragen vorzugsweise in okkultistisch-magische Gedankenkreise abgebogen oder kamen in abstrakter Spezialisierung, gelöst von der Praxis, zur Behandlung. Zu den wenigen neueren Arbeiten zu unserem Gebiet gehört die Darstellung von Zusammenhängen zwischen Musik und Narkose durch W. v. Rhodt (1903) neben den zusammenfassenden Arbeiten von La Torre, U. Rolandi (1932) u. a. Die Fragen der Verbindung von Musik und Medizin haben nicht im geringsten mehr die Bedeutung, die sie in früheren Jahrhunderten besessen hatten. Es ist eine Frage, ob nicht die medizinhistorische Forschung der Gegenwart in der alten Auffassung der „Musico-Medicin" manche Gedanken findet, die von neueren medizinischen Erkenntnissen aus wieder Interesse und Bedeutung gewinnen können.

Grenzen einer Philosophie der Musikgeschichte

Von Wolfgang Boetticher, Berlin

Die Musikwissenschaft als historische Disziplin richtete ursprünglich das Hauptaugenmerk auf die von der Geschichte überlieferten Daten, die mit möglichster Lückenlosigkeit dargeboten werden sollten. Es bildete sich eine vorwiegend biographische Methode heraus, die sich sorgsam stilistischer Urteile und geistesgeschichtlicher Synthesen enthielt, um das Bild einer philologischen Tatsachenerforschung nicht zu trüben. Ein feinstausgewogenes System der Quellenkunde und Chronologie wurde unerläßliche Voraussetzung. Jedoch waren bereits vor einem Menschenalter — zur Zeit der unermüdlichen Sammeltätigkeit Nottebohms und Thayers — die hauptsächlich von der Romantik herkommenden Gegenkräfte wirksam (man denke an Naumanns Fugengesetze und Periodenlehren[1]), die in eine einheitliche Reaktion gegen die „historisch-flache Treue" der Musikwissenschaft in den Nachkriegsjahren einmündeten. So sehr diese Einstellung berechtigt war und auch in das Neuland musikphilosophischer Grenzgebiete führte, so mußte sie, weil von keiner ausreichenden geschichtsphilosophischen Kritik getragen, bald in einer Dogmatik vorgefaßter ästhetischer Urteile enden. Wir haben heute Abstand gewonnen zu einer ganzen Reihe von stilpsychologischen Untersuchungen der Musikgeschichte, von denen eine starke literarische Wirkung ausging, die auch manche künstlerisch-erschauten lebensvollen Zeit- und Persönlichkeitsbilder lieferten, deren wissenschaftliche Erkenntnismittel und deren Begriffsapparat aber keineswegs genügend gesichert waren[2]). Eigenwillige kulturmorphologische Theorien einzelner Komponisten (Busoni!) und gewagte Vergleiche zwischen Musik und Architektur boten neue Anregungen. Eine „abstrakte", neue Musik schien sogar dieser Schematik der Auffassung der Musikgeschichte entgegenzukommen. Ich habe an anderem Orte[3]) versucht zu zeigen, wie wenig ertragreich doch eigentlich die Überführung nachbarlicher, allgemein-kunstwissenschaftlicher Begriffspaare ins Gebiet der Musikgeschichte gewesen ist. Man legte sich auf bestimmte, allgemeinste Grundansichten fest, beschrieb einen „vielheitlichen" und „einheitlichen", einen „horizontalen" oder „vertikalen" Stil, eine „dynamische" oder „statische" Einstellung, eine „subjektive" oder „objektive" Auffassung, eine „expressive" oder „impressive" Schöpferkraft, untersuchte die „Flä-

[1]) Helmuth Osthoff, Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, Acta musicologica, V/97 f.

[2]) Hermann Kretzschmar, Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie, Peters-Jahrbuch XIV, 84 ff. Hermann Abert, Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie, Arch. f. MusWiss. II, 1920. Arnold Schering, Das Problem einer Philosophie in der Musikgeschichte, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1923, Leipzig, 1925, S. 311. (Dort eine erschöpfende Kritik des Buchs von Erich Wolff-Petersen, Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart, 1924.)

[3]) „Zur Erkenntnis von Volkstum und Rasse in der Musik" in: „Musik im Volk", herausg. vom Musikreferat der Reichsjugendführung, Berlin-Lichterfelde, 1939, S. 197 f.

chenwirkung" oder „Bildeinwärtsbewegung". Alle diese sehr anschaulichen Typenbilder und ästhetischen Bewußtseinsformen suchte man in der Musikgeschichte zu bestätigen. Der scheinbare Gegensatz von musikalischer Klassik und Romantik wurde zum beliebtesten Angriffspunkt für diese Überlegungen.

Die Musikgeschichte wurde damit das gefügige Ausprägungsfeld vorgefaßter elementarer „Kulturtypen". Man fragte weniger nach den geschichtlichen Erscheinungen selbst, sondern beschränkte sich auf die Tätigkeit, die überzeitlichen Ideenbegriffe der geschichtlichen Wirklichkeit anzupassen. Die künstlerische Einzelpersönlichkeit wurde Durchgangsstation bestimmter Kausalreihen, die sich der wissenschaftliche Betrachter bereitgestellt hatte. Werner Danckert hat mit Recht an jener nur „verarbeitenden", sogenannten systematischen Geschichtswissenschaft Kritik geübt[4]. Nicht in der oft als „starre Formallogik" gerügten, paarweisen Zuordnung der einzelnen Stilbegriffe muß ein Mangel empfunden werden. Denn Begriffspaare sind aus einer Eigenart unserer Denkvorgänge hervorgegangen, entsprechen unserer geistigen Organisation, also einem Naturgesetz. Vielmehr ist es der ungenügende Ausgleich zwischen historischem und ästhetischem Gesichtspunkt, der hier zum Widerspruch herausfordern muß. Man suchte nach der streng empirischen Sammlung eine Beziehung zur Wertlehre herzustellen. Diese neue Wertung sollte alle Schwierigkeiten geschichtlicher Überlieferung und Materialzugänglichkeit überdecken. Einmal galt es festzustellen, welche geistigen Substanzen das Tonwerk in einer Zeit geformt haben. Zweitens aber konnte darüber hinaus auch die Frage aufgeworfen werden, welcher Epoche eine „bessere" oder welcher eine unvollkommenere Lösung des ihr aufgegebenen Kunstproblems gelungen sei. Die Erfüllung, Entfaltung des eine Zeit in bestimmtem Umfange tragenden „Stilprinzips" wurde damit abgeschätzt. Beide Wege führten zu einer Ideenbildung, durch die es überhaupt erst möglich war, z. B. zu den tiefen Sinngehalten der deutschen Romantik vorzudringen. Umgekehrt aber verblaßte der historische Hintergrund, und die Gefahr leerer Begriffsgerüste rückte in die Nähe. Jene „ideologische Methode" der Musikgeschichte spaltete sich in eine psychologische und philosophische Richtung. Die erste war auf greifbare Seelenzustände und bereits praktisch erprobte Systeme der Charakterkunde angewiesen, mithin war die Gefahr, sich in theoretische Schönheitsbegriffe zu verlieren, eingeschränkt. Die zweite führte in eine übersinnliche Welt, die „intelligibel" ist, d. h. nur durch geistiges Schauen erfaßbar wird und in offenem Gegensatz zur Sinnen- und Erscheinungswelt steht. Hinter der Musikgeschichte wurde mit einem „objektiven Geist", mit einer „transzendenten Wertwahrheit" gerechnet, die den Kulturverlauf im einzelnen bestimme. Beim schöpferischen Musiker interessierte nur der „ideelle Oberbau", die abstrakten Leitideen, nach denen sich der Mensch scheinbar das eigene Leben ordnet und von denen er sich einen Sinn vom Weltganzen, von seiner Umgebung herleitet. Man sprach dann, meist zu Unrecht, von „Weltanschauung", ohne zu bedenken, daß im einzelnen Falle gar nicht die seelische Gesamterscheinung, sondern nur die rationalen Endpunkte des Charakters oder nur einzelne, intellektuelle Denkformen berücksichtigt waren. Man fragte dabei ferner nicht, ob einzelne, aus der Philosophie und Ethik entlehnte Hilfsbegriffe dem klingenden Stoff der Musik überhaupt zugänglich waren. Endlich wurde nicht weiter untersucht, inwiefern jene im Tonwerk aufgezeigten Ideenbilder in rein persönlichen Eigenarten oder äußeren Bedürfnissen des Komponisten wurzeln, die dieser in der Regel für eine künstlerische Darstellung nicht preisgibt.

Wir sind weit davon entfernt, über all diese bereits der Vergangenheit angehörenden „ideologischen" Deutungsversuche an einzelnen Epochen und Tonwerken den Stab zu brechen, um damit in der Entwicklung der neueren Musikwissenschaft eine primitive Fortschrittsreihe bestätigt zu sehen. Wir haben aber aus den einzelnen Fehlern zu lernen und müssen uns über den gegenwärtigen Stand Rechenschaft ablegen.

Problem und Grenzen freizügiger geistesgeschichtlicher Deutungen sind im Augenblick nicht ausreichend erkannt. Wir lenken daher die Aufmerksamkeit auf ein vor wenigen Monaten von dem Heidelberger Kunsthistoriker Richard Benz vorgelegtes Werk: „Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung" (Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1938)[5]. Dieses Buch, das sehr oft auf die Musikgeschichte Bezug nimmt, ist uns Anlaß zu einer Kritik der genannten Methode der Geschichtsbetrachtung.

Benz will eine „religiöse Schöpferkraft" der Kunst zugrunde legen, um damit

[4] Werner Danckert, Ursymbole melodischer Gestaltung, Kassel, 1932, S. 36f.

[5] Seitenangaben beziehen sich im folgenden, wenn nicht anders vermerkt, auf dieses Werk.

deren Einheit mit dem „Leben" (213) sicherzustellen. Er knüpft damit wohl an den fruchtbaren Lebensbegriff Wilhelm Diltheys an, der es ermöglichte, den Sinn des Tonwerks über die „Lebenserfahrung" des Musikers darzustellen. Bei Benz dürfen jedoch konfessionelle Ansichten einen merkwürdig breiten Raum beanspruchen. Schon Urteile wie: nur ein „Künstler katholischer Herkunft" könne die Oper begreifen, müssen verwundern. Ebenso die Auffassung, Objektivation „barocken" Musikgeistes wäre die „Sinfonie", die „ausschließlich von katholischen Meistern getragen" (24) worden sei. Heinses Kunstanschauung und Begeisterung für die opera seria soll „weniger das Kultisch-Katholische als das ältere Heidnische" (75) verraten. Benz setzt hierbei eine Verwandtschaft der Romantik mit dem „Barock" in der Verehrung der „Unsichtbarkeit" (116), wie sie Herder bezeichnete, voraus. Die romantische Liebe zum Universum, die aufkeimende Gemeinschaftsidee wird als ein Ereignis der „jungen Kirche" (142) angesehen. Die Gegnerschaft des Verfassers gegen eine „brutale Säkularisation" (210) übt auf sein musikgeschichtliches Urteil Einfluß aus.

Auf solchem Boden kann es allerdings nicht überraschen, wenn Werke Hasses und Grauns, trotz der denkwürdigen Forschungen Carl Mennikes, als höchste Offenbarungen einer religiösen Musik gepriesen werden (219/220), wenn Thibaut-Gervinus' Erweckertätigkeit für die ältere Kirchenmusik maßlos überschätzt und in diesem Zusammenhang Robert Schumanns Einstellung ohne ausreichende Quellenkenntnis behandelt wird (221). Endlich wird Bettinas religiös und mystisch verfärbtes „romantisches Beethovenbild" (durch Arnold Schmitz längst ausreichend umgrenzt!) unkritisch übernommen und zum Zeugnis höchster „Sehergabe" erhoben, mit der die berufenen Deuter der Musikgeschichte ausgestattet seien (330 f.).

Wir nähern uns damit einer entscheidenden Frage: Welches sind die Grundlagen von Benz' Begriff einer musikalischen Romantik. Benz hält sich offenbar streng an die von den Romantikern an sich selbst beobachteten seelischen Eigenschaften und die von ihnen eingeführten Bezeichnungen. So stellt er das „Elementarische", „Unsichtbare" (333) in den Vordergrund. Er beleuchtet damit aber nur die subjektive Seite, nur den aus der „Selbstinterpretation" hervorgegangenen Romantikbegriff. Der Historiker aber sollte Abstand gewinnen. Alles wissenschaftliche Verstehen vollzieht sich nicht unmittelbar, sondern ist ein Hineinversetzen in eine fremde Welt. Benz müßte von einem objektiven Standort aus abschätzen, was an der Wortprägung „Romantik" Zufall ist, was sich auf die Sache bezieht, was sich sprachgeschichtlich-ethymologisch verschoben hat, wie groß seinerzeit der Umlaufswert des Begriffs war, welche funktionale Bedeutung ihm in der heutigen wissenschaftlichen Begriffswelt zukommt usf. Benz, der unter Hinweis auf Oswald Spengler eine „Kultur der Musik" (353) begründen möchte, hat demgegenüber an anderem Ort[6]) dargetan, daß es nur auf die „Darlegung der höchsten geistigen Geschichte" und nicht auf das „bloß rückwärtsschauende Verhältnis zur Kunst" (VII) ankomme. Er sucht „das Bild... wie es unseren Nöten gemäß ist; während die Historie als Wissenschaft ein objektives Nachbild gewesener Wirklichkeit zeichnet..." (VII). Benz setzt die „objektive Versenkung" der Wissenschaft in den Gegenstand grundsätzlich Zweifeln aus: „Da wir uns dieser Weite und Größe des Blickes unfähig dünken und dazu bezweifeln, daß menschliche Schwachheit je zu ihr emporzusteigen vermag, so bejahen wir unsere tragische Begrenztheit mit vollem Bewußtsein... (VII, Sperrung vom Ref.). Benz verwirft mithin ein rationales „Erklären" und hofft einzig vom „philosophischen Staunen"[7]) noch fruchtbare Einsichten.

Gegen diesen Pessimismus machen wir zum Schutz einer jeden kritischen Tatsachenforschung ganz entschieden Front. Solche Verherrlichung des Erkenntnisunvermögens muß jeder ernsten Wissenschaft zuwiderlaufen und hat nichts mehr mit den natürlichen Überlegungen über Grenzen und Bedingungen des Erkennens gemein. Sie muß geheimnisvoll klingenden, aber haltlosen vorwissenschaftlichen Urteilen Tür und Tor öffnen, und man verliert den Maßstab, persönlichen Glauben von wissenschaftlicher Überzeugung zu trennen. Deshalb fehlt auch Benz' Polemik gegen den überkommenen Romantikbegriff der Musikwissenschaft (Deutsche Romantik, S. 457, Kap. „Das Problem einer romantischen Musik") jede Beweiskraft.

Diese methodischen Bedenken scheinen uns um so mehr gerechtfertigt, als Benz mit diesem Pessimismus und dem „philosophischen Staunen" darauf abzielt, eine „Souveränität der absoluten Musik" (459) zu erweisen, wie sie im schönsten Sinne in der „kosmischen Religion" (459) von Schuberts Liedern in Erfüllung gegangen sei. Trotzdem Benz im gleichen Werk (164) ein spezi-

[6]) Richard Benz, Die Stunde der deutschen Musik, Jena, 1923.

[7]) Richard Benz, Vom Erdenschicksal ewiger Musik, 1936, Einleitung.

fisch romantisches „Dogma" in der Musik in Abrede stellt, also ganz richtig romantische Auffassung geschichtlich nicht als eine stillstehende Endgültigkeit erklärt[8]), rechnet er die Musik, insbesondere die romantische, zu den absoluten Wesenheiten, die man vielleicht anbeten kann, die aber doch nicht in eine wissenschaftliche Betrachtung hineingehören. So sei z. B. „Bach befähigt worden, die Eigengöttlichkeit der Musik schlechthin zu begründen, die durch Beethoven sich vollendete"[9]). Die neuere Schubert-Forschung[10]) hat längst den Beweis geführt, daß Begriffe wie „absolute Innenkunst", „völliges Fürsichsein" (144), wie sie Benz anwendet, ganz unhistorisch sind. Die Ansicht von der „absoluten Musik" muß dazu führen, daß man alle Lebenszusammenhänge eines Künstlers ableugnet. Es kann daher auf diesen abstrakten Begriff, der keine brauchbare Arbeitshypothese abgibt, verzichtet werden.

Benz sieht den Musiker in einer völligen Abgeschlossenheit. „Die Einsamkeit hat kein anderer geschaut — sie ist letztes Mysterium, letzte Verklärung. Hier redet nicht mehr ein Gottbegeisterter; hier redet ein Gott. Denn wer dies aushielt war nicht mehr Mensch, war Gott." (Die Stunde der deutschen Musik, S. 356.) Dieses Beethoven-Bild ist historisch falsch. Ähnlich Schubert: „Das Quartett selbst: nirgends ist jenseitige Entwicklung und voller sinnlicher Gesang des Volkes so zur Einheit geworden wie hier... hier ist Jenseits, nicht nur von Tod und Geburt; auch von Geist und Natur, von Gott und Religion; hier ist reiner Sphärenklang. Hier ist selbst Musik verklärt..." (Die Stunde der deutschen Musik, S. 453 u. 467.)

Besonders aber ist Benz' Versuch, in dieser Absolutheit der Musik das „Deutsche" zu erblicken, anfechtbar (Erdenschicksal, S. 108 u. 120). „Absolute Musik" sei „altgermanisch" (Die Stunde der deutschen Musik, S. 71). Wir vermissen deutliche Hinweise, was unter dem „frühen Weltverhältnis einer Rasse" (Erdenschicksal, S. 9 f.) verstanden wird. Der „germanische" Künstler soll in einem Jenseitsglauben aufgehen, soll sich der Außenwelt und der Wirklichkeit gegenüber „abstoßend" verhalten und danach trachten, recht bald nach seiner Lebenserfüllung in einer höheren Einheit aufzugehen. Der Musiker versinnlicht damit in freier Ausdeutung von Nietzsches „appolinischem" Menschen (Erdenschicksal, S. 12) „das Göttliche in Knechtgestalt auf Erden" (Erdenschicksal, S. 147). Das führt zu einer eigenartigen Charakteristik der künstlerischen Persönlichkeit, die ebenfalls im oben gekennzeichneten Pessimismus wurzelt und jedes geistige Führertum, jede positive Leistung und aktive Selbstgestaltung, die sittliche Freiheit des schöpferischen Musikers in Frage stellt. Hier zeigt sich deutlich ein Widerspruch: Während ursprünglich die religiöse Verankerung des Künstlerischen den „Lebenssinn" aufdecken sollte, führt dieser Weg nun zur Auflösung der in der Wirklichkeit verankerten Persönlichkeit und ihres autonomen Willens. Man weicht in ein höheres Drittes aus, als dessen Sklave der zum Erdenschicksal verdammte Künstler auftritt. „Beethoven hat immer wieder danach getrachtet, den Ertrag seiner Werke der ‚leidenden Menschheit' zugute kommen zu lassen, und er klagt und seufzt auf, wenn die eigenen Sorgen ihm nicht erlauben, dies zu tun" (Erdenschicksal, S. 155). „Irdische Menschennot" sei glücklichste Vorbedingung für „höchsten Geistesbefehl" (Erdenschicksal, S. 154 u. 157). Ein „Erdgebundensein oft niedrigster und erdrückendster Art" (Erdenschicksal, S. 58) zeuge das künstlerische „Welterleben und -erleiden" (Erdenschicksal, S. 163), und die hieraus entstandene „musikalische Psalmodie" sei ausgerechnet die Schöpfung „germanischen Geistes" (Erdenschicksal, S. 23). Mit der „begrifflos allgemeinen Sprache der Töne" soll J. S. Bach als nordischer Künstler eine „nur absolute, wort- und gestaltlose Musik" geschaffen haben (Bachs Passionen, die nordische Tragödie, S. 7. u. 51).

Gerade in der Beurteilung der „Polyphonie", die auf Begriffe wie „germanisch" oder „deutsch" abzielt, ergeben sich Unklarheiten. Der Einfluß Schopenhauerscher Begriffe, die aber nicht getreu übernommen werden, wird spürbar (Musik als „Sinnbild der Unzerstörbarkeit und Ewigkeit der Welt", in: Bachs Passion, die nordische Tragödie, S. 7; und: Das Ethos der Musik, Offenbach, o. J., S. 4). Die gleiche Schwierigkeit zeigt sich in einer neueren Arbeit von Ehrenfried Muthesius[11]). Auch hier wird Polyphonie zum Gegenstand unklarer Ideenmächte, sie zeige „Entfaltung objektiver Sinngehalte" (7), und dieses „Moment objektiver Substantialität" (7) verwehre den Zugang zum mensch-

[8]) Vgl. auch Benz' treffende Kritik an der dogmatischen Geistesart; in: Die Stunde der deutschen Musik, S. 440.

[9]) Richard Benz, Bachs Passion, die nordische Tragödie, Leipzig, 1935, S. 31.

[10]) Willi Kahl, Wege des Schubert-Schrifttums, Zeitschr. für Musikwissenschaft, 1928, S. 79 ff.

[11]) Ehrenfried Muthesius, Logik der Polyphonie, Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie, Berlin, 1934.

lichen Seelenleben. Diese mystische, jenseitige Einstellung entspreche einem „Lebensprinzip" des Künstlers (121).
Die Verlagerung aller künstlerischen Gestaltungsziele ins Überirdische führt dazu, daß an einigen Orten, wo diese Idealisierung unmöglich ist, leichtfertig negative Werturteile gefällt werden. Benz rechnet so z. B. Lortzing zu den „bürgerlich-schlichten Naturen" (350 u. 460), denen die Ursprünglichkeit gefehlt hat. Selbst Richard Wagner wird, weil er in der realen Welt des Dichterischen Halt suchte, ein „selbsteigenes Mythos" (461) abgesprochen. Überhaupt sieht Benz in den realistischen, „literarischen" Neigungen der romantischen Musik ein Zeichen des Verfalls (352 f.), schließlich wird der Eigenwert des ganzen Zeitalters geleugnet, wird ihm Epigonentum und Abhängigkeit von Schillers Klassik untergeschoben (355). So war die Einführung Eichendorffs nur noch als „Nachromantiker" (451 f.) denkbar, er sei einem „Afterkultus" (452) erlegen. Benz vergleicht dabei Eichendorff mit Weber und Schubert, er berücksichtigt offenbar nicht, daß die Entfaltung des Romantischen in der Musik viel später als in der Literatur einsetzte und daß bei solchen Parallelen äußerste Vorsicht geboten ist. Schließlich ist für ihn die Romantik nur noch eine Grenzsituation, nur noch eine gestaltlose „Möglichkeit" (460 f.). Wir aber müssen uns doch an das halten, was historisch tatsächlich eingetreten ist, und dürfen nicht von einem zeitlosen Stilgesetz oder einem theoretischen Entwicklungsgedanken her die geschichtliche Erscheinung in ihrer Bedeutung einschränken.
Umgekehrt gelingt nicht eine eindeutige Bestimmung des Positiven in der Romantik. Das zeigt sich an der unscharfen Abgrenzung von der „Pseudo- und Popularromantik" (461). Ferner an dem jeden Rassengedanken widersprechenden Vergleich Mendelssohns mit Veit-Oberbeck (462), endlich aber an der doch etwas abwegigen Ehrenrettung des Juden Meyerbeer, dem mit seinen internationalen Effektstücken als Einzigem ein „romantischer Monumentalstil" geglückt sein soll! (462). So ist der Erfolg von Benz' Bemühungen in Frage gestellt, gerade auf dem Felde der Musikgeschichte die Romantik als „einzig deutsche Erscheinung" (482) zu erweisen. So sehr gerade Benz vor nunmehr 15 Jahren in seiner „Stunde der Musik" verdienstvoll auf die „Hausmusik" und die „Volksgemeinschaft" (438 u. 452) hingewiesen hat.
Endlich führt dieser Drang zur Idealisierung zu einer rein theoretischen Begriffsaufspaltung. Einem solchen Denkfehler unterliegt Benz, wenn er die Geistigkeit der „romantischen Musik" von einer „romantischen Musikanschauung" (350) methodisch und sachlich trennt.

*

Unter dem neueren Schrifttum hat eine mit schönem Bildmaterial ausgestattete Schubert-Biographie von A. Silvestrelli[12]) eine ganz ähnliche Problemlage geschaffen, trotzdem gerade diese Verfasserin mit hoher Einfühlungsgabe in Einzelbezirke der romantischen Welt eingedrungen ist, was Anerkennung verdient. Aber gerade bei der Deutung der künstlerischen Persönlichkeit unterlaufen schwerwiegende Irrtümer. Schubert gilt als ein „unansehnlicher linkischer Musikus" (58), der, also körperlich das Abbild der elenden irdischen Welt, sich nach der „Unendlichkeit der Aussprache" im Jenseits, der „ewigen Nacht und großen Dunkelheit" (156) sehnt. Die Geistigkeit der deutschen Romantik offenbare sich im „Gnadengefühl" (157). Allen Ernstes wird dort erwogen: „Fördert das tragisch sich kasteiende Leben die Kunst oder zerstört es sie?" (290). „Dieser junge Mensch ist übertrieben schamhaft" (208). Zweifellos hat sich der späte Schubert religiösen Problemen genähert. Aber doch sicherlich nicht in Form dieser Sündenideologie: „Er war nicht imstande ... Gott zu ergrübeln, er erlebte (Gott) ... ganz einfach und manchmal erschreckt, die Hände vors Gesicht geschlagen, den Atem anhaltend ..." (298).
Diese merkwürdige Verzerrung des irdischen künstlerischen Daseins und die Verherrlichung realer Mängel führt zu einer Reihe von Widersprüchen und Paradoxien, die fast mit Genugtuung und Freude beschrieben werden, um damit den Widersinn in der Wirklichkeit gegenüber der Vollkommenheit eines Höheren zu bestätigen. So lesen wir über den Erlkönig: „ist stilistischer Unfug; und dieser Unfug ist Meisterwerk ..., vor den Wundern zerstiebt die Kritik" — „stilistisch ein einziges Mißverständnis" (47/48) — „es ist nur eine Variation, sonst nichts" (97) — über die Schiller-Lieder: „manchmal verstiegen, einfallsarm" (108) — oder: „Der letzte Satz stimmt und stimmt doch nicht ganz" (72). Nicht zufällig lautet Seite 145 die Überschrift: „Vulgäres und Transzendentes". Schubert soll „die Zerrissenheit als Prinzip der Welt" anerkannt haben (156). „Was Schubert in seinen letzten Werken war, ist ihm wohl selbst nie bewußt geworden. Vielleicht wäre er erschrocken, wenn es ihm einer erklärt und nachgewiesen hätte. Schubert hätte ... den Kopf geschüttelt und sich selbst verdammt." „Seine Abkehr von der

---

[12]) Anita Silvestrelli, Franz Schubert, Das wahre Gesicht seines Lebens, Verlag Anton Pustet, Regensburg, 1939, 338 Seiten mit 24 Bildtafeln.

Welt hat sich radikalisiert, der große Dualismus ist in ihm eine feststehende Tatsache, der Begriff der Religion klärt sich ihm allmählich ..." (291). Unter diesem Vorurteil bleibt uns der männliche, heroische Schubert verschlossen. Ebensowenig tragbar ist die Behauptung, Schuberts Romantik sei eine polare Entsprechung zu den „Inhalten des Barock, das den neu erwählten Katholizismus der Jesuiten mit gewaltigen Hymnen gefeiert hat" (282). Die „Andacht", jener herrliche Gefühlswert der deutschen Romantik, wird in religiöse Demutsstimmung umgebogen (294). — Hinzu tritt eine Unselbständigkeit in der Wahl stilistischer Grundbegriffe. Die Charakteristik zum Quartett „Der Tod und das Mädchen" lautet: „Scherzo und Trio sind Gegensätze von unvergleichlicher Plastik" (229). Diesen Satz finden wir wortwörtlich wieder in dem von Hans Mersmann bearbeiteten Kammermusikführer (Leipzig, 1930, S. 50)[13].

[13]) Vgl. auch Silvestrellis Analysen S. 31.

Dieser Querschnitt durch drei neue Musikbücher soll, das sei abschließend festgehalten, nicht in einem völlig ablehnenden Urteil verharren. Schon deshalb nicht, weil die fraglichen Werke uns Gelegenheit geben, gewisse Voraussetzungen unserer Musikbetrachtung erneut zu überprüfen und ferner, weil uns dadurch alle Möglichkeiten, die eine Methode bieten kann, bereits bis zu ihrem Ende erschlossen vorliegen.

Ein solcher Überblick muß zur Fernhaltung aller „ideologischen" Zusammenhänge zwingen, die ein höhergeistiges Verstehen vortäuschen, tatsächlich aber den geschichtlichen Sachverhalt entwerten und in einem erkenntnisfeindlichen Pessimismus wurzeln. Geistige Deutung und strenge, neutrale Stoffsammlung dürfen nicht unvereinbare Gegensätze sein, sie betreffen den gleichen Gegenstand. Mögen die Irrtümer zu einer Besinnung auf die wirklichen Kräfte des Lebens anregen.

Keine übertriebene Angst vor der Bearbeitung!

Von Otto Zacharias, Eichwalde

Heft 8 der Monatsschrift „Die Musik" enthält über die erste Berliner Volksmusikwoche der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer neben einem sachlichen Bericht auch eine persönliche Äußerung unserer Mitarbeiterin Dr. Gertraud Wittmann „Gedanken zur Musik für Zither und Mundharmonika". Darin wird die noch ungeklärte Frage aufgeworfen, ob das Recht zur Bearbeitung von Meisterwerken der deutschen Musik in jedem Einzelfalle in Anspruch genommen werden darf. Auch unsere führenden schöpferischen Künstler sind darüber verschiedener Ansicht. Rektor Otto Zacharias, Eichwalde, verteidigt in einer Zuschrift, der wir nachstehend gern Raum geben, die Bestrebungen der Volksmusiken, die sich überallher Wertvolles für ihre Instrumente holen und einrichten. Da Gertraud Wittmanns Ausführungen einer reinen Kunstgesinnung entsprangen, beschließen wir diese Aussprache mit einem Schlußwort aus ihrer Feder.

Die Schriftleitung.

Der Konzertsaal bedeutet für uns keinen Raum mehr, in dem die einen Musik machen und die andern Musik hören — ohne das Gehörte vollbewußt erfaßt und wirklich erlebt zu haben, sondern einen Gemeinschaftsraum, in dem die Besucher das bestimmte Gefühl haben, daß sie hineingehören. Wir erstreben, das Konzertpublikum zu einer umfassenden selbstmusizierenden Hörerschaft umzubilden und die neue musikalische Volksgemeinde zu schaffen, damit dem staatspolitischen Umbruch auch ein musikkultureller folgt.

„So kommt es, daß der heutige Musiker die Verbindung mit dem wahrhaft Volkstümlichen sucht. Er schreibt nicht mehr für kunstbetrachtende, sondern für künstlerisch empfindende Hörer. So wird seine Musik zur volkstümlichen Musik — zur Volksmusik ... Die Ausübung der Volksmusik ist nicht nur Angelegenheit der Laien, sondern in erster Linie der Berufsmusiker. Volksmusik bedeutet nicht nur Musik für Volksinstrumente, sondern die neue Musik überhaupt ... Ja, Volksmusik ist Kunstmusik, aber nur eine Kunstmusik, die vom Volke mitempfunden werden kann!" So schrieb Hans Uldall in der Zeitschrift „Die Musik".

Was war es nun, das „der nicht ganz unbefangene Zuhörer nur mit wachsendem Grimm über sich ergehen ließ"? — „Man höre: Brahms wunderfeines ‚Guten Abend, gute Nacht' und der ‚Ungarische Tanz' Nr. 5 sowie Beethovens ‚Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre' für Mundharmonika!!!" (schreibt G. Wittmann).

Trotz der drei Ausrufungszeichen bekenne ich freimütig meine Zugehörigkeit zu den „unbefangenen" Besuchern, in deren Herzen die aufgeführten Stücke

„als alte, liebe Bekannte" nicht mit wachsendem Grimm, sondern mit wachsender Freude eingingen, und die — nach den Worten der Kunstbetrachterin — „begeistert Beifall" klatschten — zumal das Spiel so außerordentlich diszipliniert war, daß selbst der schärfste Kritiker nichts zu kritteln fand. Ich persönlich wurde unwillkürlich an jene stimmungsvollen Abende erinnert, an denen meine Wandergruppe vor dem Zubettgehen „Guten Abend, gute Nacht" sang — und unaufgefordert, völlig aus sich heraus, auf Mundharmoniken begleitete. M. E. eignet sich für die Mundharmonika nichts mehr als das Volkslied im allgemeinen und „Guten Abend, gute Nacht" im besonderen. Diese Ansicht scheint auch der Landschaftsleiter für den Gau Groß-Berlin zu teilen, der in Gemeinschaft mit dem Dirigenten des Mundharmonika-Orchesters das Programm für die Musterveranstaltung aufgestellt hatte.

Die Verfasserin des „Streiflichtes" bedauert, daß die Komponisten sich gegen derartige Bearbeitungen an Meisterwerken deutscher Kunst nicht mehr wehren können. Ich glaube kaum, daß sie es täten, auch wenn sie könnten.

Bei Brahms beispielsweise, dessen gesamtes Schaffen mit dem deutschen Volksgut eng verbunden ist, bildet das Schlußthema seiner 1. Sinfonie ein Kuhreigen, der noch heute auf den Berner Alpen von Alphornbläsern gespielt wird. Beethoven verwendete in der 7. Sinfonie ein schlichtes Wallfahrerlied und bearbeitete englische Volkslieder. „Die Himmel rühmen" trägt das Kennzeichen einer guten Volksmelodie, die leicht zu singen oder zu spielen, leicht zu merken und gefühlsbetont ist. Mozarts Melodien aus „Figaros Hochzeit", „Don Juan" und „Zauberflöte" wurden seinerzeit von Bierfiedlern und Straßensängern vorgetragen. Ebenso volkstümlich sind Schuberts „deutsche Tänze" und Lieder geworden. Von ihnen ist der „Lindenbaum" wohl am bekanntesten. Die Ländler, die Bruckner als Dorfmusikant zum Tanz aufspielte, kehren in seinen Scherzi bzw. Trios geläutert wieder. Max Reger schrieb „Schlichte Weisen" und Joseph Haydn die „Volkshymne". Auch Richard Wagners Motive sind allgemein bekannt geworden: der größte Teil der „Lohengrin"-Musik, der Gesang der Rheintöchter aus „Rheingold", der Pilgerchor in „Tannhäuser", manche Weise aus den „Meistersingern". Johann Sebastian Bach aber hat sein ganzes Lebenswerk auf dem Choral aufgebaut, der schon lange vor ihm Gemeingut des Volkes, also Volksmusik war. Bei den Russen ist Peter Tschaikowsky, bei den Ungarn Franz Liszt, bei den Italienern beinahe jeder einzelne ein Künder der Volksseele. Wir erkennen: alle Musikkultur kommt aus dem Volke; alle großen Meister haben aus diesem ewig rinnenden Urquell geschöpft und daher einfach und volkstümlich geschrieben — also nicht für eine dünne Oberschicht, sondern für das ganze Volk. Alle Stücke unserer Klassiker aber, die in volkstümlicher Absicht geschrieben oder später volkstümlich geworden sind, eignen sich auch vortrefflich für Volksinstrumente, mit deren Hilfe dem einfachen, schlichten Volksgenossen der Weg zur Kunst geebnet wird.

Wenn der Wandel in der Einstellung zur Musik und im Musikinstrumentarium nicht mehr geleugnet werden kann, wenn man in der Musik nicht mehr — wie die Romantik — etwas Überirdisches sieht, sondern die Brücke zwischen Musik und Volk, die Hineinstellung der Musik in den Alltag des gesamten Volkes fordert, dann darf man auch nicht jammern: „Laßt die Hände weg von den Werken unserer großen Meister; sie sind so, wie sie geschaffen wurden, einmalig; sie können in einer Bearbeitung nur verlieren."

In Gegensatz zu der Verfasserin des „Streiflichtes" bekannte sich Geheimer Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher, Direktor des Staatskonservatoriums in Würzburg und Komponist von Ruf, nachdrücklich zur Bearbeitung klassischer Musikwerke für unsere Volksinstrumente. Die Engherzigkeit schulmeisterlicher Pedanten und die Lebensfremdheit überkultivierter Ästheten, die schließlich nur noch die alte Musik bis Bach und ihre Darstellung auf klanggemäßen historischen Instrumenten gelten lassen möchten, könnten auf die Dauer den unbändigen Musiziertrieb des Volkes nicht eindämmen. Kein Bach oder Beethoven sei zu schade, auf einem Volksinstrument gespielt zu werden. Das Beste sei für das Volksinstrument gerade gut genug. Man solle deshalb auch keine übertriebene Angst vor der Bearbeitung haben. Man solle nicht immer nur dem sogenannten „Originalklang" dieses oder jenes zur Bearbeitung stehenden Werkes nachjagen; man führe doch auch Goethes „Faust" nicht mehr mit Ölfunzeln auf. „Wir hören heute mit anderen Ohren und mit einer anders fühlenden Seele!" Es gehe heute darum, den schlichten Volksgenossen für das Ganze, für eine einig seiende Gemeinschaft aller zu gewinnen. —

Zur Erreichung dieses hohen Zieles hat der Begründer und Dirigent des Mundharmonikaorchesters „Stern" seit 36 Jahren in geradezu vorbildlicher Weise musikalische Volkstumsarbeit geleistet. Ich fühle mich daher verpflichtet, seinen Namen zu nennen, den die Verfasserin verschweigen zu müssen glaubt. Arthur Marquard hat nicht nur mir, sondern auch zahlreichen anderen Schulmusiklehrern seit einer Reihe von Jahren bei der Gründung von Mundharmonika-Schulorchestern mit Rat und Tat bereitwilligst zur Seite gestanden.

Nicht zuletzt ihm ist es zu danken, wenn heute die Mundharmonika in die Musikerziehung vielerorts einbezogen wird. Darüber hinaus sorgt er zu seinem Teile dafür, daß auch die Erwachsenen Freude am Instrumentalspiel empfinden; denn zur Zeit leitet er auch „KdF."-Kurse. Was nun das Orchester „Stern" angeht, das im verflossenen Jahr sein 35jähriges Bestehen gefeiert hat, so ist es in vielem hinausgewachsen über den bestimmten Begriff eines Volksmusikorchesters. Nicht nur in Deutschland hat es in vielen Konzerten unter dem Jubel der Zuhörer musiziert, auch das Ausland hat es sich geholt.

Otto Zacharias.

Nachwort unserer Mitarbeiterin:

Es ist natürlich vermessen, zu glauben, daß bei den Hunderten von Lesern einer Zeitschrift die Meinung eben dieser Hunderte stets mit der Meinung der an dieser Zeitschrift arbeitenden Menschen konform ginge. Solange die Einwendungen gegen einen Bericht sachlicher Art sind, ist alles in Ordnung; wird aber ein persönlicher Angriff gegen den Verfasser daraus, so ist das im höchsten Grade zu bedauern, weil unweigerlich der Angegriffene zur Verteidigung, wenn nicht zum Gegenangriff übergeht, so daß sich schließlich ein Wortgefecht ergibt, bei dem es schon längst nicht mehr um die Sache geht, und dessen Ende nur von der mehr oder minder großen Redegewandtheit eines der „feindlichen Brüder" abhängt.

Ich will es daher unterlassen, nun meinerseits die Ausführungen des Verfassers obigen Artikels zu sezieren. Ich möchte ihn nur bitten, sich den Anfang meines „Streiflichtes" noch einmal zu vergegenwärtigen, vielleicht erscheint dann das Nachfolgende in etwas milderem Licht. Nichts lag mir ferner, als die Verdienste des Herrn Marquard um die Volksmusikbewegung zu schmälern. Ich habe ihn weder als Menschen noch als Dirigenten angegriffen, sondern nur meinen persönlichen Eindruck über jene bewußten drei Bearbeitungen wiedergegeben. Hätte Herr X. oder Herr Y. am Dirigentenpult gestanden, hätte ich nicht anders geurteilt. Vor dem „Geheimen Rat, Prof. Dr. Hermann Zilcher, Direktor..." neige ich mich in Ehrfurcht und vor seiner mir bekannten Forderung streiche ich die Segel. Ich möchte nur noch bemerken, daß ich trotzdem weder „die Engherzigkeit schulmeisterlicher Pedanten" noch „die Lebensfremdheit überkultivierter Ästheten" besitze, da ich für das eine zu jung und für das andere zu real bin.

Gertraud Wittmann.

* Neue Noten *

Musik für Balginstrumente

Das Balginstrument ist in den letzten Jahren recht umstritten worden. Der eine setzt sich leidenschaftlich für dieses Instrument ein, der andere lehnt es ebenso erbittert ab. Auf der letzten Düsseldorfer Reichsmusiktagung gingen die Meinungen bei den Kundgebungen der verschiedenen interessierten Organisationen derart auseinander, daß man im Augenblick von einer recht zugespitzten Situation reden muß.

Wie dem auch sei, eins ist nicht zu leugnen: Die Handharmonika hat heute eine Verbreitung gefunden wie nie zuvor. War sie vor nicht allzu langer Zeit noch das Instrument der musikalischen Clowns und bekannt als „Schifferklavier", so ist sie heute — allerdings in technisch sehr verbesserter Form — das beliebte Geselligkeitsinstrument unserer Jugend geworden. Dies liegt in den Umständen unserer Zeit begründet: Der Anschaffungspreis dieses Instruments ist erschwinglich, jedenfalls doch billiger als ein gutes Klavier; es ist leicht transportabel, kann auf Wanderungen und ins Ferienlager mitgenommen werden; es kann danach getanzt werden: Es kommt also in jeder Hinsicht dem Bedürfnis unserer Geselligkeit pflegenden Jugend entgegen.

Eine geschäftliche Industrie weiß dies für sich zu nutzen und kurbelt durch eine geschickte Reklame das Interesse für dieses Instrument in den breitesten Massen an, was ihr volles Recht ist, und wofür man ihr keinen Vorwurf machen kann! Einen Vorwurf darf man ihr erst machen, wenn sie das Instrument erheben möchte zu etwas, was es von Natur aus nicht ist: Zum Hausinstrument vom Range unserer anderen Hausinstrumente. Die Handharmonika wird stets nur für die Geselligkeit da sein, da ihre künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu einseitig und zu beschränkt sind. Und als Geselligkeitsinstrument wird sie wahrscheinlich nur Modesache sein, wie vor 100 Jahren einmal die Glasharmonika oder später in gewissen frommen Kreisen das Harmonium in Mode waren.

Zum Range eines künstlerischen Instruments im

Sinne unserer alten Hausinstrumente (Klavier, Geige, Cello) wird das Balginstrument auch dann nicht erhoben, wenn die geschäftige Industrie namhafte Komponisten auffordert, Spezialmusiken zu schreiben. Darüber werden sich unsere Komponisten selbst klar sein! — Der wahrhafte Komponist nimmt jeden Auftrag, soweit er nicht unkünstlerische Konzessionen verlangt, mit Freuden an, denn der Auftrag gibt seinem Schaffensdrang erst Ziel und Richtung und die Möglichkeit, hierdurch eher an die Öffentlichkeit zu gelangen als durch selbstgestellte Aufgaben.

Wäre am Wiener Hofe die Handharmonika schon bekannt gewesen, Mozart hätte bestimmt dafür Sonaten komponiert. Auch bei der Balgmusik kann man den Könner von dem Nichtskönner unterscheiden. Es ist erfreulich, daß heute eine Reihe namhafter Musiker sich mit der Komposition origineller Akkordeonmusik befaßt. Der Musikverlag Hohner, Trossingen, gibt einen kleinen Sammelband unter dem Titel „Das neue Spiel" heraus, in dem sich zu den Namen schon bekannter Akkordeonkomponisten wie Hugo Hermann und Fritz Stege für dieses Gebiet neue: Herrmann Zilcher, Karl Marx, Kaspar Roeseling, Joseph Lechtaler, Gustav Kneip, Eberhard Wittmer u. a. gesellen. Gewiß, es ist in künstlerischer Hinsicht nicht alles gleichwertig, was in diesem Bande erschienen ist; doch finden wir gerade hier bestätigt, daß der namhafte, gute Komponist seine Sache immer gut macht, für welches Instrument er auch schreibt.

Aus der langen Reihe der Einzelausgaben für Akkordeonmusik desselben Verlages, die neben Bearbeitungen bekannter Melodien aus Oper, Operette und klassischer Musik viel Durchschnittsware bringt, seien kurz herausgegriffen: Der „Eifeler Weibertanz" von Hermann Unger, ein Stück guter Volksmusik, einfach und schlackenlos, und die „Abendstimmung", op. 82, von Hermann Zilcher, eine vornehm stimmungsvolle romantische Komposition.

Hermann Zilcher hat auch „Drei Stücke" für Akkordeonorchester (mindestens 4 chromatische Akkordeons) in demselben Verlage herausgegeben, eine Komposition, die die geübte Hand eines Meisters verrät.

Schließlich sei noch die „Deutsche Schule für wechseltönige Handharmonika" von Ernstguido Naumann erwähnt, herausgegeben von der Deutschen Arbeitsfront (Amt Deutsches Volksbildungswerk) im Verlage von Schott's Söhne, Mainz. Das Schulwerk fußt auf den Ergebnissen verantwortungsbewußter Aufbauarbeit und praktischer Erfahrung in der Volksmusikerziehung und wird daher dem Akkordeonfreund beim Unterricht und Selbststudium eine gute Hilfe sein.

Hans Uldall.

Neuausgaben alter Werke

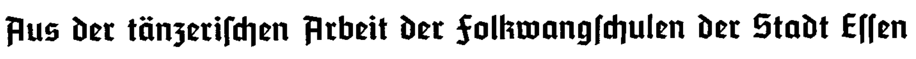
Längst nicht mehr ist die Beschäftigung mit der ferneren musikalischen Vergangenheit eine Angelegenheit des ausschließlich historisch interessierten Fachmannes oder eine bloße Vorstufe zum „eigentlichen", uns direkt überkommenen vertrauten Musizieren. Die sich seinerzeit noch ausschließenden Gegensätze von alter und neuer Musik haben sich zu überbrücken begonnen, und das vor allem aus zwei Gründen. Die historischen und systematischen Fachgebiete der Musikwissenschaft in ihrer Gesamtheit haben in lebensnaher Forschung Resultate gezeitigt, die der vielverzweigten Praxis des Musiklebens zugute kommen. In der Auswertung dieser Ergebnisse liegt zwar nicht der einzige Sinn, aber ein groß Teil wissenschaftlicher Musikforschung; ja, je mehr sich der Musikforscher als „Anwalt der Vergangenheit" zu jenem feinnervigen künstlerischen Musikertyp bekennt oder sich aufs engste mit ihm berührt, um so mehr gewinnt seine Wirkungsbasis Existenzialberechtigung, vorausgesetzt, daß er mit Ernst und Verantwortungssinn an seine Aufgabe herangeht. Anderseits kommt die lebendige Stilentwicklung unseres heutigen Musizierens jenen Bezirken wieder nahe, aus denen uns die innere Kraft der alten Schöpfungen überzeugend, fruchtbar und in lebendigem Verhältnis zu unserem Bemühen begegnet. Hierauf beruht es, daß auch Praktiker der heutigen Musik, also eigentlich „Anwälte der Gegenwart", als Herausgeber älterer Musik fungieren und damit dartun, daß sich auch die ehedem scharf geschiedenen Gegensätze von Musikforscher und Musiker einander näherbringen lassen. Bei dieser Sachlage ist es selbstverständlich, daß nicht der von philologischer Starrheit gehemmte Herausgeber, der kritiklos alte Werke um des Altseins willen ausgräbt, bei der breiteren Musizierübung ergiebigen Erfolg hat — wir sprechen hier nur von „praktischen" Neuausgaben —, sondern einer, der in der Beschäftigung der Laien- und Berufsmusikerkreise mit alter Musik ein sinn- und stilvolles Wirken erkannt hat.

Daß der als Violinist und Komponist die ganze musikalische Welt damals in Bewunderung setzende Antonio Vivaldi (1670—1743) auch heute als starker Musiker erkannt wird, ist klar. In der Sammlung alter Musik „Antiqua" (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) hat Wolfgang









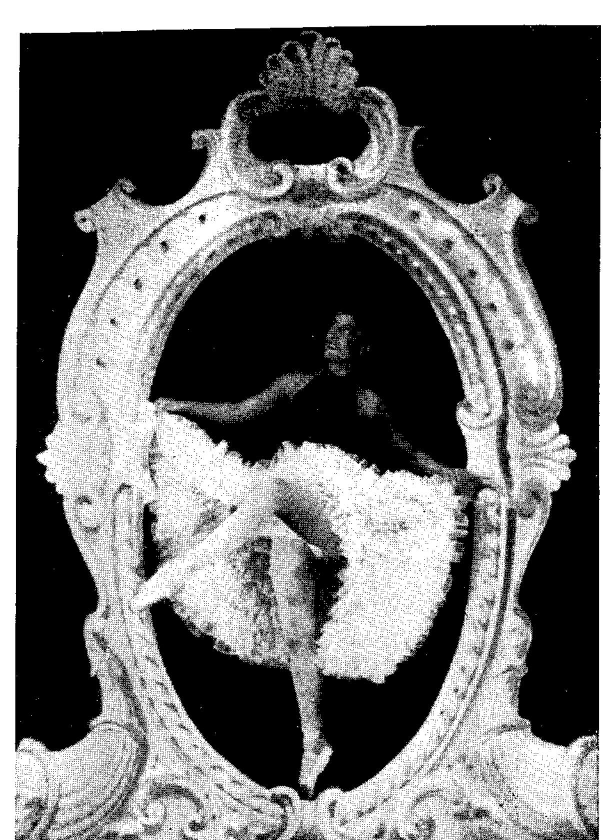
Aus der tänzerischen Arbeit der Folkwangschulen der Stadt Essen





Aufnahme: Dieckhäuer, Essen

Daisy Spies in dem Ballett „Der Zauberladen"
(Atlantik-Foto)



Unten:
Ursula Deinert
in „Die lustige Witwe"
(Aufnahme: Hanns Hubmann)

Unten:
Die Geschwister Höpfner
in „Der Zauberladen"
(Foto-Scherl)

Solotänzerinnen des Deutschen Opernhauses, Berlin





Fortner „6 Concerti für Flöte, Streichorchester und Generalbaß (Cembalo oder Klavier), Op. X" des Meisters herausgegeben, von denen die beiden ersten vorliegen. Concerto I „La tempesta di mare" ist dreisätzig, Concerto II „La notte" hat im ersten Satz mehrere Tempokontraste. Das edle Hervortreten der Querflöte aus dem Verband an den Solostellen kennt noch kein eigensüchtiges Brillieren, wie überhaupt die frühlingsfrische Musik Vivaldis geeignet ist, größere Musizierkreise in die Klangwelt dieser gemeinschaftsgebundenen Lebenshaltung einzuführen. Die sorgfältig besorgte Ausgabe ist stilistisch zuverlässig und als für den praktischen Gebrauch sehr geeignet zu empfehlen. — Der hervorragende Kenner der Barockmusik Max Seiffert legte in der Sammlung „Organum" (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) eine „Sonaten-Suite für vier Gamben" vor von dem aus dem böhmischen Erzgebirge stammenden Rechtsgelehrten, Dichter und vielseitigen Musiker David Funck (1629—1690). Mit diesem erlesenen Kunstwerk eines bisher nicht beachteten Musikers ist die Literatur für die sechssaitige Baßviole wesentlich bereichert. Es hat acht Sätze, am Anfang steht eine freie Fuge, die dem monodischen Charakter der dem Stande um 1677 entsprechenden Partita gemäß mehr zum akkordischen Wesen hinneigt; sie bildet mit der folgenden Sarabande, die ausgedehnter ist und ein konzertierendes Hervortreten in jeder der vier Gambenstimmen nacheinander bringt, und einem Adagio den Sonatenteil, dem die kurzen Tänze Allemande usw. folgen. Die Bereitstellung dieser Musik wird von allen Gambenspielern dankbar begrüßt werden. —

In der Sammlung „Collegium musicum" (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) erschien als Nr. 69 eine „Sonate für zwei Flöten und Cembalo (Klavier)" von G. Ph. Telemann (1681—1767), bearbeitet von Heinz Schreiter, ferner als Nr. 70 eine „Trio-Sonate für Flöte, Violine (oder zwei Violinen), Violoncell und Klavier" von Karl Stamitz (1746—1801), bearbeitet von W. Hillemann. Problematisch ist der Generalbaß, wenn Klavier benutzt wird; mit dem Cembalo ausgeführt, das in der Stamitzschen Sonate charakteristischerweise gelegentlich (beim Cellosolo) zu schweigen hat, kommen die Stücke in dieser Ausgabe recht gut zur Geltung. Den Sohn des geschichtlich epochalen Johann Stamitz kennenzulernen, der im Schatten des Ruhmes Haydns und Mozarts steht, ist von besonderem Reiz; die Sonate erhebt sich dazu noch über jede biographische Bindung, ihr Melodienreichtum wird nicht durch die charakteristischen Mannheimer „Manieren" belastet und bestimmt in erster Linie den ihr eigentümlich beschwingten Verlauf. Auch mit der Herausgabe der Telemannschen Sonate für zwei Flöten hat der Verlag einem Verlangen entsprochen, den bedeutenden Zeitgenossen Bachs mehr zum Erklingen zu bringen. Daß seine Produktion ungemein reich war, kann nicht so abfällig beurteilt werden; als gereifter Stilist erstellt er in seinen Werken eine für das Liebhabermusizieren erstaunlich anregende Tonwelt, zu der immer wieder gegriffen werden kann. — „Alte Meistersonaten" für Geige und Klavier stellt die Universal-Edition (Nr. 10914) bereit, fünf hervorragende Werke des 18. Jahrhunderts. Jean Marie Leclair (1697 bis 1764), Giuseppe Tartini (1692—1770), Johann Mattheson (1681—1764), Johann Christian Bach (1735—1782) und Luigi Boccherini (1743—1805) bieten ein anschauliches Bild von der Wandlung der Barock- zur Rokokomusik: Leclair schreibt im expressiven Stil etwa Couperins, noch durchaus von dem inneren Kraftstrom des (dynamischen) Motivs ausgehend und starke Melodiezüge erzielend ohne alles Floskelwerk; dem „zärtlicheren" Boccherini, der über eine Generation später wirkt, ist längst nicht diese musikalische Stromkraft immanent, die stetig, ohne Lücken, mit dem vollen Leben erfüllt weiterträgt und strömt; der eingeengte Lebensrhythmus äußert in der weichen, gefälligen, etwas salonmäßigen Gleichförmigkeit der Melodie- und Periodenbildung eine andere Musikkultur. Hier werden Stilwandlungen anschaulich aufgewiesen, die für die Sonatenentwicklung bedeutsam sind. Die Tartinische B-dur-Sonate ist hier erstmalig veröffentlicht worden. —

Von Johann Kuhnau (1660—1722) Orgelsachen kennenzulernen ist von größter Wichtigkeit, hatte man doch von diesem berühmten Leipziger Vorgänger Bachs in diesem Betracht keine eindeutige Vorstellung. In der Sammlung „Organum" (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) stellt Max Seiffert in kritischer Ausgabe zwei Präludien mit Fugen (nach dem Lowell-Mason-Manuskript der Yale University in New Haven) und eine Tokkata (nach einem Manuskript der Berliner Staatsbibliothek) für Orgel für den praktischen Gebrauch bereit. Die Bedeutung Kuhnaus als eines epochemachenden Klavierkomponisten ist aus vorliegenden kleinen Orgelpräludien und -fugen schwer zu erkennen; sie sind keine tiefgegründeten, weitgespannten Fantasien norddeutscher Tradition, sondern gehören mit ihrer Vorliebe für die enge, gleichsam dogmatische Verflechtung der Klangbewegungen in Stil und Form zur thüringischen Orgelschule. Die Tokkata holt weiter aus und ist als Gestaltung eines persönlichen Ausdrucks von eindringlicher Wirkung. Als

Muster edler Linienführung sind die drei Stücke kostbares Musiziergut, das dem Anfänger wie dem Organisten lohnende Aufgaben stellt und die barocke Orgelliteratur wesentlich bereichert. — „Acht Fugen für Klavier oder Cembalo" von Wilhelm Friedemann Bach sind in der Kollektion Litolff (Nr. 2796) erschienen in einer zuverlässigen Ausgabe, die C. A. Martienssen nach Willy Eickemeyers Bearbeitung besorgte. Die Stücke, von denen namentlich die achte, über den chromatischen Quartgesang gebaute Fuge einen tiefen Einblick in die Kunst des Meisters gewährt, sind durchweg fesselnd und spieltechnisch handgerecht. Die Kürze gibt einigen Stücken Inventionencharakter, insbesondere deswegen, weil ein entwicklungsfähiges Motiv („Invention") an sich so stark profiliert und eigentümlich ist, daß es in der Kürze enthält, was in der Folge weiter und vollständiger ausgeführt wird. Die technische Mache ist meisterhaft wie bei dem Vater, aber die persönlich geprägte Grundbewegung zielt weit mehr auf die „zulässige Ergötzung des Gemütes" ab. So sind sie, wie der Herausgeber im Vorwort mit Recht sagt, neben ihrer künstlerischen Bedeutung „auch für den Unterricht eine einschmeichelnde Einführung in den kontrapunktischen Stil". Die Fugen sind dreistimmig und stehen in den Tonarten C, c, D, d, Es, e, B und f. Die letzte mit dem chromatischen Quartgang verbindet mit dem Thema ein Gegenthema (also Doppelfuge) und erinnert stark an Joh. Seb. Bachs dreistimmige Sinfonie in gleicher Tonart. — Sechs beliebte Menuette von Joseph Haydn mit dem faksimilierten alten Titel „VI Favorit Menuettes pour le Clavecin" nach dem Erstdruck gab die Universal-Edition, Wien, neu heraus. Die hübschen Stücke sind ansprechend und voll blühender Einfälle, dabei leicht gesetzt und für den Unterricht eine willkommene Gabe für Schüler und Lehrer. Fingersatz und Vortragszeichen sind korrekt, die Flüchtigkeit im Takt 14 des Trios vom ersten Menuett („forte" erst vom zweiten Viertel an!) scheint ein Druckfehler zu sein. —

Wenn dies Haydnsche und die beiden folgenden Werke ihre Stelle im Rahmen dieser Betrachtung finden, so einmal deswegen, weil sie ja praktische Neuausgaben sind; sie als „alte Werke" anzusprechen wird derjenige befremdlich finden, der den Begriff „alt" gleich „abgetan" setzt und in der alten Musik überhaupt eine nicht vollwertige Erscheinung sieht. Aber so sehr wir uns hüten müssen, uns selbst im täglichen Umgang vertraut gewesene Musik von Format als veraltet, weil überholt, abzutun, so wenig haben wir Veranlassung, wie eingangs ausgeführt, gerade heute alte Musik als Vorstufe zur „eigentlichen" Musikübung abzuhandeln. So können wir auch nicht z. B. romantische Werke, bloß weil sie nach und nach „aus der Mode" kommen, abfällig bewerten, insbesondere wenn es sich um Meister wie Bizet und Sgambati handelt. Zum 100. Geburtstag des Carmen-Komponisten (25. Okt. 1938) gab Kurt Herrmann die „Kinderspiele (Jeux d'enfants)" für Klavier vierhändig von Georges Bizet neu heraus (Verlag Hug & Co., Leipzig-Zürich). Die im Rundfunk gelegentlich zum Erklingen gebrachte „Petite Suite d'Orchestre (Jeux d'enfants)" op. 22, fünfsätzig (Marche, Berceuse, Impromptu, Duo und Galop), ist vom Komponisten selbst für Klavier vierhändig arrangiert worden. Aus diesen zwölf Stücken hat Herrmann mit Glück sieben ausgewählt, indem die technisch schwierigeren Stücke (wie l'Escarpolette, Rêverie, le Volant, les Bulles de Savon u. a.) fortgelassen sind. So wird die Sammlung, die ursprünglich offenbar wie Schumanns Kinderszenen für Erwachsene — als Erinnerungen an die Kinderzeit — bestimmt ist, auch dem jugendlichen Klavierspiel mittlerer Stufe zugänglich. Die Vortrefflichkeit der Erfindung und Ausführung der Stücke wie „Kinderball", „Herr Papa und Frau Mama" oder „Schaukelpferd", um nur einige zu nennen, sichert ihnen einen besonderen Platz in der Literatur für vierhändiges Klavierspielen. — Luigi Gallino stellt sechs stimmungsvolle Klavierstücke von Giovanni Sgambati unter dem Titel „Raccolta di Pezzi per Pianoforte (Album pour Piano)" bereit (Verlag Schott's Söhne, Mainz). Der Umstand, daß die Werke dieses bedeutsamen Komponisten noch vielfach unbekannt sind, macht die vorliegende Sammlung (aus op. 12, 18, 23 und 42 in charakteristischen Schöpfungen zusammengestellt) zu einer notwendig gewordenen Dankesschuld an Sgambati. Durchweg bequem spielbar, begegnen wir hier einer Musik im Stile der Lisztschen Schule. Stücke wie die prächtige Toccatina (Nr. 6) oder das temperamentvolle Preludio (Nr. 4) können jederzeit mit besonderem Eindruck zum Erklingen gebracht werden; aber auch die etwas salonhaften übrigen Stücke sind ihres Publikums sicher. Diese Bearbeitung des Turiner Klavierprofessors Gallino kann angelegentlichst empfohlen werden.

★

Bearbeitungen für Klavier

Von den Möglichkeiten einer Bearbeitung ist diejenige der „Übertragung" als Transkription, Adaptation oder Paraphrase immer mehr außer Kurs gesetzt. Das hängt mit der zunehmenden Erziehung zur Werkgerechtigkeit zusammen. Niemand würde auf dem Gebiet der bildenden Kunst Experimente wagen wie etwa dies, alte Holz-

schnitte zu kolorieren; in der Musik dagegen wurde (und wird) ein ganz analoges Vorgehen gutgeheißen, selbst da, wo Werke älterer Zeit sich dagegen sträuben, in eine andere Klangwelt „übertragen" zu werden. Es gibt ältere Stücke, die von musikalischer Farbe abstrahiert gehört sein wollen und dennoch in ein Farbenmeer im Sinne romantischer Klaviertechnik eingehüllt dargeboten werden. Die sensualistische Kolorierung ist dann aber eine Zutat, die vom Wesentlichen, der Komposition nämlich, ablenkt. Um das zu verdeutlichen, sei an die Hörweise unter dem Einfluß der Klangfarbe erinnert: Ein altes Werk etwa von Konrad Paumann oder Paul Hofheimer im neutralen Klang oder mit überraschend sinnlicher Registrierung gehört ist etwas grundsätzlich Verschiedenes; der Organist wollte mit interessanter Klanglichkeit den Hörer für die Mühe entschädigen, solch trockenes Zeug aufzunehmen, und hat ihm doch damit gerade den Zugang zu dieser Musik erschwert. Nicht ganz unrecht haben daher auch die Leute, die Bachs Kunst der Fuge nur auf dem Klavier studieren und hören wollen, also ohne die von dem kompositorischen Gehalt ablenkende Beimischung von gefühlsbeseelten Orchestereffekten. Daß hier zwei Arten des Hörens — das eine Mal ein geistiges Erfassen der „objektiven" Musikverläufe, das andere Mal eine „subjektive" materialbedingte Sensation — gefordert werden, liegt auf der Hand. Bezüglich der Besitzergreifung vorhandener Werke durch Transkription ist in letzter Zeit betont worden (so von G. A. Mantelli 1935 in Florenz), daß es etwas grundsätzlich anderes ist, wenn Bach Werke seines Zeitgenossen Vivaldi überträgt, als wenn Liszt, Reger oder Busoni Bachsche Werke in den Klangraum der Romantik verpflanzen. Die Berechtigung zu solcher Besitzergreifung, die über Abgründe hinweg zu Neuschöpfungen, ja trotz gleichbleibenden Gestaltsqualitäten zu inadäquaten Größen führt, leiteten die Romantiker aus ihrem universalistischen Anspruch her und ist ein durchaus geschichtlich begründetes Phänomen. Ob heute noch Transkriptionen nötig sind, ist eine müßige Frage, da die Nachfrage von der Beschaffenheit ihres Wirkungsraumes abhängig ist. Wo z. B. durchaus keine Orgel aufzutreiben ist und Orgelwerke nun einmal dargeboten werden sollen, wird man nach dem Behelfsmittel der Klavierübertagung greifen können mit dem Bemerken, daß dies ein Ersatzmittel sei.

Doch sei mit den hier gegebenen allgemeinen Bemerkungen zu einer sehr gründlich zu behandelnden Frage keineswegs einer Entwicklung vorgegriffen, die automatisch Ergebnisse zeitigen muß. Alfredo Casella legt eine Klavierbearbeitung des Concerto grosso in d-moll von A. Vivaldi (op. 3 „L'Estro armonico", Nr. 11) vor (Verlag Ricordi, Mailand). Das Konzert wurde lange Zeit Wilh. Friedemann Bach zugeschrieben, insbesondere der weichen Klangschleier und zarten Linien im Largo-Mittelsatz wegen; als solches hatte es Griepenkerl herausgegeben und A. Stradal später für Klavier bearbeitet. Auf einer anderen Handschrift wird Joh. Seb. Bach als Komponist bezeichnet. Die Handschrift der Berliner Staatsbibliothek besagt, das Stück sei von Vivaldi komponiert, von Wilh. Fried. Bach auf die Orgel übertragen und von Joh. Seb. Bach kopiert (auch P 289 p 63 bezeichnet es als ein von W. Fr. Bach arrangiertes Vivaldisches Konzert). Gleichwohl darf die Orgelbearbeitung als von Joh. Seb. Bach herrührend angesehen werden. Ein Vergleich der vorliegenden Bearbeitung mit dieser Handschrift zeigt, daß Casella am Anfang und Schluß etwas frei schaltet, doch so originalgetreu wie möglich und sehr pietätvoll einige moderne notwendige Klangreize „italienischen" Geistes hineinträgt. Im Takt 12 der Fuge machen sich die Nachteile der Baßverdoppelung geltend, indem nunmehr die Sequenz in der Unterstimme vernachlässigt wird; das Largo hat im Original $^{12}/_{8}$-Takt; und der Einsatz der Solostimme ist ausdrücklich als „forte" (nicht mp dolce) bezeichnet. Der Schlußsatz ist klavieristisch ausgezeichnet und eine Glanzleistung, die das ganze Werk als Klavierstück zu den Kostbarkeiten der Weltliteratur stempelt. Die Wahl Casellas gerade dieses Stückes als einer für die Klavierbearbeitung geeigneten Schöpfung ist glücklich, da die Machart sowohl als Concerto grosso als für Orgel gesetzt sich der pianistischen Ausführung verwandt erweist. Was ein guter Klavierkenner hier geleistet hat, ersieht man aber ganz bei einem Vergleich der Casellaschen Bearbeitung mit der obengenannten von A. Stradal: Man erkennt dann den durch kleine harmonische Modifikationen bewirkten Ausdruckswert so recht als aus dem Geiste des Klaviers heraus motiviert und gibt der Casellaschen Bearbeitung ganz entschieden den Vorzug. —

Bei den „Adaptions" Joh. Seb. Bachscher Werke (Serie IV) von Walter Rummel fragt man sich vergeblich, wozu die immerhin vollgriffige Klavierbearbeitung rein kirchenmusikalischer Werke da ist; nämlich den Schluß der 129. Kantate, die Arie „Die Seele ruht in Jesu Händen" aus der 127. Kantate, die Michaelis-Ouvertüre aus der 130. Kantate und der Choral „Vom Himmel hoch da komm' ich her" (Verlag J. & W. Chester, London) kann man so nicht hinnehmen: Es sind hier kleine Teile großer Kantaten Bachs aus den bestehenden Bindungen ihres organischen Entwick-

lungsverlaufs herausgelöst und zu einer „absoluten“ Musik gemacht, die der „regulierten“ Tonkunst Bachs nicht gerecht wird. Ein folgenschwerer Irrtum des Bearbeiters ist es, die Stücke aus der vollen Raumweite der göttlichen Welt mit ihrer einheitlichen Stromkraft und ihrem tragenden, fließenden und strebenden Anschauen (Blickpunktpathos) herauslösen zu müssen und an die Stelle dieser Gesamtempfindung ein durch Häufung von Klangmassen und allerlei Ausdrucks- und Farbnuancen lebensvoll scheinendes, aber abstraktes, vom Leben losgelöstes Musizieren zu setzen. Das 1927 geschriebene Vorwort dürfte durch neuerliche Studien als überholt anzusehen sein. —

Ein Vergnügen bereiten die Übertragungen auf zwei Klaviere des Verlages Steingräber, Leipzig. In durchaus zuverlässiger Gewissenhaftigkeit ist bei diesen Ausgaben das Problem der Teilung des vierhändigen Klavierspielens in „oben“ und „unten“ zugunsten der musikalischeren Verteilung auf zwei Klaviere gelöst. Den „Militärmarsch“ op. 51 Nr. 1 von Franz Schubert bearbeitete H. Immetsberger für zwei Klaviere (Edition Steingräber Nr. 2685), Schuberts großes „Rondo A-dur“ op. 107 Bruno Hinze-Reinhold (Edition Steingräber Nr. 2698) und Schuberts Allegro a-moll „Lebensstürme“ op. 144 (Edition Steingräber Nr. 2699) ebenfalls Bruno Hinze-Reinhold. Die Umwandlung dieser von Schubert original für vier Hände an einem Klavier gesetzten Werke in Duos für zwei „gleichberechtigte“ Spieler ist eine dankenswerte Bearbeitung. Die Verteilung an zwei Klaviere ist planvoll nach musikalischen Gesichtspunkten vorgenommen, so zwar, daß im Duocharakter die thematischen Verläufe und das Gefüge den Spielern und Hörern verständlicher werden und überdies der technischen Wiedergabe gefügiger sind. Damit sind wertvolle Werke für das Haus- und Gemeinschaftsmusizieren, auch für Konzert und Unterricht gewonnen, die, wie das A-dur-Rondo, bisher arg vernachlässigt wurden und bedeutsam neu in Erscheinung treten. Einige stärkere Striche in der musikalischen Zeichnung bei sonst strenger Wahrung des Originaltextes sind am Schluß des berühmten Militärmarsches und in den temperamentvollen „Lebensstürmen“ durchaus angebracht.

Nicht minder begrüßenswert ist die Neuausgabe der Klavierkonzerte in f-moll (Edition Steingräber Nr. 108) und in D-dur (Edition Steingräber Nr. 2693) von Joh. Seb. Bach und des Klavierkonzertes in G-dur op. 7 Nr. 6 von Joh. Christian Bach (Edition Steingräber Nr. 92) mit unterlegtem zweiten Klavier. Das f-moll-Konzert, offenbar eine Bachsche Umbildung eines verlorengegangenen Konzerts für Violine in g-moll, ist von Hinze-Reinhold, die beiden anderen Konzerte von W. Eickemeyer bearbeitet. Hinzugefügte Ausfüllungen sind klein gestochen und können von Gegnern der Ausfüllung weggelassen werden. Da das Konzert aber dem Spieler größere Freiheit gestattete, so sind die hier gebotenen Ausführungen völlig annehmbar. Ihre Verbreitung ist zu empfehlen. Paul Egert.

Neues für den Klavierunterricht

Eine gute Klavierschule für den Anfang ist die „Neue Anleitung für das Klavierspiel“ in zwei Bänden von J. Alex. Burkard (Edition Schott Nr. 2690/2691), die Neuauflage einer schon 1906 erschienenen Arbeit, in ihrer pädagogisch hervorragend bewährten Methode unverändert und im Übungsmaterial aber noch gediegener gestaltet. Lehrern und Schülern wird hier alles wunderschön leicht gemacht: Die Noten- und Schlüsselkenntnis wird anschaulich vom eingstr. C aus entwickelt und schrittweise spielerisch erarbeitet. Gleichzeitig wird aus dem Wesen der Hand der Fingersatz und alles Technische erworben. Mit zum Besten der Burkardschen Schule gehört die Gediegenheit des Übungsmaterials, das schon in den Anfängen auf das Mehrfachhören an Hand zweistimmiger Stücke (im gut beherrschten Kontrapunkt), kleiner Fugen und Volkslieder hin erzieht und die Möglichkeit des Mitsingens bietet; die Hinzufügung einer Textstrophe bei den Liedern wäre vielleicht nur der einzige offengebliebene Wunsch. Es ist klar, daß bei einem so sachtüchtig fundierten Werk auch die künstlerische Auslese der Spielmusik eine bemerkenswerte Sorgfalt verrät.

Nicht minder empfehlenswert ist die neue Reihe für Hausmusik und Unterricht „Wir musizieren“, von der das erste Heft „Zu zweit mehr Freud’“ mit 26 vierhändigen Stücken für den ersten Anfang von der Komponistin Käthe Volkart-Schlager (mit Scherenschnitten von Sabine Wetzel) in der ersten Folge, und mit 20 vierhändigen Stücken in der zweiten Folge von sehr ansprechender Wirkung ist (Süddeutscher Musikverlag Fritz Müller, Karlsruhe i. B.). Die Sammlung von 46 Stücken ist als zusätzliche Beschäftigung beim Klavierunterricht gedacht als „eine Art Erziehung zu guten musikantischen Umgangsformen“, wie im Vorwort überzeugend dargetan ist. Es ist überraschend, welch hübsche Musik mit wenig Mitteln gemacht werden kann, wenn eine ge-

schickte Pädagogin noch dazu das Ziel verfolgt, den oberen (leichteren) Part vom leichtesten Anfang an bis zur Sicherheit in der Beherrschung des Elementaren unmerklich zu gestalten. Ein treffliches Beispiel auf diesem Wege ist das Stück „Beinahe" (Nr. 39), bei dem der obere Part auftaktig, der untere volltaktig musiziert wird, und jedes laute Zählen illusorisch gemacht ist: Eine feine Übung erlesener Art. Die suggestiven Überschriften vor jedem der kurzen Stücke bewirken mehr als sonst übliche lange Erklärungen.

Von Joh. Wilh. Häßler (1747—1822) stellt E. Doflein 51 kurze Handstücke zusammen unter dem Titel „Der Tonkreis, ausgewählte Stücke und Studien in allen Dur- und Molltonarten" (Edition Schott Nr. 2577). Die Sammlung „Werk-Reihe für Klavier" stellt leichte bis mittelschwere Werke großer Meister für Unterricht und Hausmusizieren zur Verfügung. Dofleins Auswahl aus op. 38, 46 und 47 des Enkelschülers Bachs — Häßler ist Schüler des Bachschülers Joh. Christian Kittel — ist eine sorgsame Zusammenstellung wertvoller kleiner Tonstücke — manche von nur 8 Takten Länge! — eines bisher weniger beachteten Meisters, dessen muntere Erfindungen auch heute eine unmittelbare Frische ausströmt. Infolge ihres hohen pädagogischen Wertes ist die Sammlung empfehlenswert.

„Der fröhliche Musikant" nennt sich „ein neuer Weg für den Anfangsunterricht im Klavierspiel", den Kurt Herrmann mit Volksliedern und Tänzen im Fünftonraum als ersten Band seines Werkes beschreitet (Verlag Hug & Co., Leipzig-Zürich). Es ist eine Verbindung von Klavierschule und Stoffsammlung, die ihre Berechtigung aus der immer gewisser werdenden Tatsache herleitet, daß sich das instrumentale Spielen aus dem Singen herleitet. So ist das, was Kinder gerne singen, zur Grundlage gemacht dessen, was am Klavier in gänzlich ungezwungener Weise erarbeitet werden soll. Den Vertretern des „Methodischen" wird eine gewisse Unbekümmertheit im Aufbau, die sich z. B. auch in der Vorzeichnung äußert, Bedenken verursachen; allein, als Reaktion auf allzu strengen Drill wird vieles begrüßenswert erscheinen. Beim Beginn erscheint jedoch manches überflüssig, wie auch die Sammlung selbst einiges enthält, was den Titel nicht ganz rechtfertigt. Immerhin ist die Sammlung als Ergänzung im Klavierunterricht brauchbar.

Im Gegensatz zu dieser die eigentlichen Schwierigkeiten bewußt verdeckenden Anleitung des Anfänger-Pianisten führt die praktisch gut bewährte Unterweisung von Martin Frey mit dem Titel „Komm mit mir ans Klavier" (Edition Steingräber Nr. 2696) mit Hereinbeziehung alles Methodischen strenger Observanz, aber auf bisher weniger betretenen Pfaden ins Reich der Tasten ein. Von Anfang an wird das Gehör an Intervallen, Dreiklängen, Dur-Mollwechsel usw., ja, auch am Satzbau geübt und selbständig entfaltet. Die Gehörübung mit dem Ziel der selbständigen harmonischen Begleitung (natürlich nur im Bezirk akkordgebundener Melodik) hat sich als außerordentlich anregend erwiesen, desgleichen das Transponieren aus dem Stegreif. Aus der gedrängten Fülle auf knappem Raum, die Überflüssiges vermeidet, aber das Notwendige schlaglichtartig mit treffenden Beispielen (an Hand von Volksliedern, Tänzen, „Wippen" und kurzweiligen Kleinigkeiten) formt, spricht der erfahrene Praktiker. Auch die „melodischen Etüden für die Mittelstufe" unter dem Titel „Mit Siebenmeilen-Stiefeln" von Martin Frey sind Ergebnisse erfolgreicher Pionierarbeiten des Pädagogen (Verlag Steingräber, Leipzig). Die vorliegenden Hefte 3 und 4 sind musikalisch ansprechende Stücke (je 10 Etüden), die der gleichen Gediegenheit der früheren Hefte der Sammlung (vgl. „Musik", XXIX/6, Seite 423) ihre bevorzugte Verwendbarkeit sichern. Sie sind für die Ausbildung der Mittelstufe unentbehrlich.

Die „Vorübungen und Studien für das polyphone Spiel einer Hand" von Martin Frey (Edition Steingräber Nr. 2697) sind ebenfalls mit besonderem Vergnügen anzuzeigen. Sie helfen einem dringenden Bedürfnis ab, die Schwierigkeiten der gebundenen Mehrstimmigkeit, die beim Fugenspielen z. B. in jeder Hand begegnen, gesondert zu studieren. Auch diese Studiensammlung entbehrt nicht des Reizes der werkgerechten Studie, die — ohne an Drill zu erinnern — die Schwierigkeit selbst aufdeckt und zu ihrer gründlichen Überwindung einlädt.

Von Willy Eickemeyer sei abschließend eine Fingerübung-Sammlung „Technische Studien" (Edition Steingräber Nr. 2701) genannt, die sich einzelnen Sondergebieten der manuellen Technik widmet. Dem ernstlich nach Bereicherung seiner Virtuosität Strebenden sei auch diese Sammlung empfohlen.

Paul Egert.

Zwei neue Klavierschulen

Mit der Hinwendung zu einem neuen Klavierstil mußte auch das Unterrichtsverfahren auf diesem Gebiete in andere Bahnen einlenken. Klavierschulen, die mit einer entschiedenen Abkehr von den bisherigen Methoden ernst machen, sind bis jetzt nur in geringer Zahl vorhanden. An neuen Unterrichtswerken liegen uns die „Neue Klavierschule" von G. Kugler (Verlag Gebrü-

der Hug & Co., Leipzig-Zürich) und die „Klavierfibel" von Katharina Ligniez (Bärenreiter Verlag, Kassel) vor. Das Kuglersche Werk weist ausdrücklich darauf hin, daß die Umarbeitung und Erweiterung „unter Berücksichtigung neuester musikpädagogischer Grundsätze" erfolgt ist. Doch bleibt es hinter der Konsequenz des Ligniezschen Lehrweges zurück. Hier wird die Forderung, daß bei allem instrumentalen Spiel zweckmäßig vom Singen auszugehen ist, mit erfreulicher Stetigkeit und methodischem Geschick durchgeführt, während Kugler diese lebendige Brücke ziemlich außer acht läßt und nur hin und wieder Liedweisen als Übungsmaterial verwendet. Ligniez stellt in einem Lehrheft zur Klavierfibel zahlreiche Volks- und Kinderlieder, in Gruppen geordnet, zusammen, aus denen der Lehrer die geeignetsten auswählen kann. Sie werden zuerst gehörsmäßig nachgesungen, dann folgt das Nachspielen auf dem Klavier, das Aufschreiben des Gespielten und das Spielen nach Noten. Dabei hebt der Musikerzieher „aus dem Strom des unbewußten Musizierens allmählich das ins Bewußtsein, was in der Notenschrift festgehalten und in der Musiklehre überhaupt als gesetzmäßig erkannt worden ist". Das Lehrbuch bringt außerdem ausführliche Anweisungen zur praktischen Arbeit mit dem zusammengestellten Liedgut. Sie sind vor allem für die Musikerzieher gedacht, denen der Lehrweg vom Singen zum Spielen in freier Arbeit mit dem Schüler noch nicht vertraut ist. Die Klavierfibel selbst bringt einfache Sätze von Volks- und Kinderliedern, die das im Lehrheft Dargelegte verdeutlichen. Eine Reihe von Sätzen zieht die Möglichkeiten des Gruppenunterrichts und des Zusammenspiels von zwei bis drei Schülern in Betracht. Alle rhythmischen und metrischen, Gehör- und technischen Übungen werden aus dem gesungenen Liede abgeleitet, ebenso auch Übungen im Erfinden von Begleitstimmen, rhythmisch-melodischen Veränderungen und im Ergänzen angefangener Melodien.

In verschiedenen Zielweisungen (vermehrte Pflege und Ausbildung des rhythmischen Gefühls, Anregung zur Selbsttätigkeit und zu eigenem Erfinden und Improvisieren) stimmen die Herausgeber der beiden Schulen überein. Kugler geht mehr vom rein Tonlichen aus, wenn er etwa ein einstimmiges Motiv vom Schüler und die mehrstimmige Fortführung vom Lehrer spielen läßt, oder wenn er dem Schüler die Aufgabe stellt, zu einem gegebenen Viertakter einen freien Nachsatz zu bilden. Für Kuglers Standpunkt ist folgende Anerkennung kennzeichnend: „Bei allem ist die Hauptsache, daß logische und rechnerische Beziehungen nicht erörtert werden, sondern daß vorläufig das Erfassen solcher Beziehungen durch eigenes Erleben und eigenes Erfahren des Schülers dafür eintritt. Die logische Erörterung kann dann folgen, wenn diese Arbeit getan ist." Das scheint aus einem anderen Blickpunkt gesehen zu sein als die oben wiedergegebene Äußerung von K. Ligniez über die Bewußtmachung der musikalischen Vorgänge. Aber auch sie erklärt abschließend, daß die Aufgabe gefährlicherweise den Blick verstellen könnte für eine größere, mit der sie aufs innigste verbunden sein sollte: „Wenn alle Unterrichtsstunden von der ersten bis zur letzten Minute immer nur mit Erarbeiten und Bewußtmachen zugebracht werden, dann wird die Verbindung zu dem Besten, was der Schüler mitbringt, zum unbewußten, instinktiven Musizieren verloren. Der Musikerzieher muß eine doppelte Aufgabe des Bewußtmachens und der Erhaltung des Unbewußten in der Musikausübung selbst erkennen."

Es ist anzuerkennen, daß sich beide Herausgeber ernstlich um eine Neuausrichtung der Klavierpädagogik bemühen. Wer die ausschließliche Voranstellung des Liedes als Umweg ansieht, wird dem Kuglerschen Lehrverfahren den Vorzug geben. Die Freunde und Anhänger der Singbewegung werden sich für die Klavierfibel von K. Ligniez entscheiden. Erich Schütze.

Henning Rechnitzer-Möller: Ausgewählte Lieder für eine Singstimme und Klavier. 1. Liebesode. 2. Neugriechisches Lied. 3. Wer bist du? Afa-Verlag, Hans Dünnebeil, Berlin W.

Die Lieder zeichnen sich durch Sanglichkeit und Stimmungsreichtum aus. Klangstilistisch erinnert manches an Richard Strauß. Im „Neugriechischen Lied" wird der natürliche Fluß durch einige gesucht wirkende Modulationen gehemmt. Das ernst anhebende „Wer bist du?" wirkt verhältnismäßig einfach und natürlich, während sich die „Liebesode" in einen stark klangseligen und gezierten Ton verliert.

Karl Gerstberger: Die Nacht. Drei Gesänge für eine Altstimme und Klavier, op. 25. Verlag Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Gerstberger faßt das von einem unbekannten Dichter des 9. Jahrhunderts stammende „Gruß dir, Stern des Meeres", das Eichendorffsche „Wie rauscht so sacht" und das Rilkesche „Lied vom Meer" zu einem kleinen Zyklus zusammen, der

durch die besondere Art der Tonsprache ein einheitliches Gepräge erhält. Die schlichte Melodiegebung, die sich zum Teil in barocker Diatonik bewegt, wird durch charakterstische Bewegungszüge in der Begleitung wirkungsvoll belebt. Den Charakter des ersten Liedes bestimmen gleitende Führungen zu einem in der Höhe schwebenden A-Klang, der einem umgekehrten Orgelpunkt entspricht. Ebenso offenbart die gewählte Klanglichkeit des zweiten und dritten Liedes ein ernstes Streben nach prägnanter Ausdrucksgebung.

Erich Schütze.

Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier. Heft 10, 11, 12. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin.

Adolf Hoffmann setzt die Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier" mit Neuausgaben älteren Musikgutes fort. In Heft 10 stellt er charakteristische Stücke der „Sonate für zwei Violinen und Baß" und der „Sinfonie diverse" von G. F. Händel zu einer „Suite mit dem Marsch" zusammen (nach den Formgesetzen der Ouvertürensuite). Den Ausschlag für die Veröffentlichung gab die Ausführbarkeit durch Spielscharen, die über keine Bratsche verfügen (Besetzung: zwei Violinen, Cello und Klavier). Die Suite kann solistisch ausgeführt werden, ist aber besonders für chorisches Musizieren gedacht. In dieser Form stellt sie eine Bereicherung der Orchestertrioliteratur dar, die dankbar begrüßt werden wird.

Einen Erstdruck (nach einer handschriftlichen Partitur in der Landesbibliothek zu Darmstadt) bringt Heft 12: die „Festliche Suite in A-dur" von G. Ph. Telemann, ebenfalls in der Besetzung für zwei Violinen, Cello und Klavier. Ouvertüre, Marsch, Plainte, Passepied und Gigue schließen sich zu einem anmutigen Reigen zusammen, in seiner Grazie, Gemessenheit und Formklarheit ein echtes Zeugnis Telemannschen Geistes.

Bei den 16 Märschen (Heft 11) von Fux, Telemann, Graupner, Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und unbekannten Komponisten des 17. Jahrhunderts tritt noch eine dritte Violine hinzu (auch in Bratschennotierung vorgesehen). Die ersten sieben Märsche entstammen ebenfalls einer Handschriftensammlung der Landesbibliothek zu Darmstadt. (Der Anfang des dritten Marsches klingt an ein bekanntes Motiv der Arlesienne-Suite von Bizet an.) In ihren ansprechenden Melodieführungen und straffen Rhythmen bieten alle Märsche ein geeignetes und wertvolles Material für die Feiergestaltung. Da zehn von ihnen bisher unbekannt waren und jetzt erstmalig veröffentlicht werden, wird die spärliche Marschliteratur für Streichorchester um einen wesentlichen Teil bereichert. Verschiedene Märsche können auch von einem Blockflötenquartett ausgeführt werden. Damit ist auch eine Verwendungsmöglichkeit für „gemischte" Orchester gegeben.

Erich Schütze.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Ein „Geheimnis" in Schuberts h-moll-Sinfonie?

Als Band I der „Kleinen Deutschen Musikbücherei" im Konrad Triltsch Verlag, Würzburg-Aumühle, erschien eine Richard Strauß zugeeignete Schrift Arnold Scherings mit dem Titel: Franz Schuberts Sinfonie in h-moll („Unvollendete") und ihr Geheimnis.

Der hochverdiente deutsche Musikwissenschaftler sucht in dieser Schrift aufzuzeigen, welche außermusikalischen dichterischen Vorgänge möglicherweise die Gestaltung der h-moll-Sinfonie Franz Schuberts begleitet oder gar beeinflußt haben könnten. Der Verfasser greift auf eine im Juli des Jahres 1822 von Schubert niedergeschriebene Traumerzählung zurück, deren zugrunde liegendes Erlebnis das Verbot des Elternhauses (1811) sein soll. „In dieser Erzählung, die persönliches Erleben in dichterischer Form allegorisch umkleidet, ja vielleicht durch einen wirklichen Traum des Jünglings angeregt worden ist, erblicke ich das Programm der beiden Sätze der h-moll-Sinfonie" (S. 13). Aus dem Aufbau der Erzählung, die Schering in zwei Teile gliedert, leitet er einerseits die innere Berechtigung für die Zweisätzigkeit der Sinfonie her und begründet anderseits die unterlassene Ausführung des in der Skizze begonnenen dritten Satzes. Denn „sehr schnell muß er (Schubert, d. R.) eingesehen haben, daß eine solche Fortsetzung — die, wenn es sich bei dem Ganzen

nur um ein programmloses Musikmachen gehandelt hätte, natürlich ohne weiteres zu bewerkstelligen gewesen — einen Verstoß gegen die Logik seines in den ersten beiden Sätzen durchgeführten Programms bedeute" (S. 18). Hier wird also vorausgesetzt, daß sich die musikalische Schöpferkraft Schuberts nach einem eigenen poetischen Programm — das einmal (S. 14) als „liebenswürdige Talentprobe", das andere Mal (S. 17) als „Dichtung von größter Selbständigkeit" gekennzeichnet wird — richtet, während der erste Teil der Erzählung der „üblichen Sonatenform angepaßt" (S. 15) sein soll. Schering nimmt also eine Wechselwirkung der beiden künstlerischen Äußerungsmöglichkeiten an. „Mit anderen Worten: diese (die Traumerzählung, d. R.) wird am Anfang der Arbeit gestanden haben und bildete, bereits mit Rücksicht auf die im Geiste sich kristallisierenden musikalischen Ideen entworfen, den Mittelpunkt der in den nächsten vier Monaten sich vollziehenden Ausarbeitung. Das zeitliche Zusammenfallen der beiden Werke, des dichterischen und des musikalischen, ist jedenfalls durch Schuberts eigene Angaben sichergestellt" (S. 15). Daß die immerhin nicht bewiesene, sondern nur aus den Daten der Niederschriften abgeleitete gleiche Entstehungszeit nicht als wissenschaftliche Begründung für die dargestellten Zusammenhänge von Erzählung und Sinfonie ausreicht, dürfte außer Frage stehen. Aber auch die Beweiskraft der ins einzelne gehenden Erläuterungen läßt zu wünschen übrig, so bleibt auch die Frage offen, nach welchen Grundsätzen den die Sinfonie tragenden Themen ein der Erzählung entsprechender Sinn zugewiesen wird. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, auf alle fragwürdigen Erklärungen einzugehen, es sei aber doch bemerkt, daß Schering sich bei Beschreibung des musikalischen Fortganges selbst nicht streng an das ja nachzuweisende „Programm" hält. (Wo ist in der Traumerzählung erwähnt, daß der Jüngling zweimal den Versuch machen muß, um in den Kreis der Seligen aufgenommen zu werden, wie es die Musik angeblich wiedergibt? [S. 28.]) So lassen sich auch die weiteren Ausführungen, in denen die h-moll-Sinfonie mit der „Wandererfantasie" „geradezu als eine Art Fortsetzung der kleinen autobiographischen Skizze und von dieser angeregt" (S. 19) in Beziehung gebracht wird, doch nur als eine persönliche Gedankenäußerung Scherings werten. Außer der erwähnten Klavierfantasie werden auch die Lieder: „Der Wanderer" (1816), „Das Grablied für die Mutter" (1818), „Der Unglückliche" (1821) und „Ihr Grab" (1822) als mit der Sinfonie im Zusammenhang stehend angeführt. Ja, das „Grablied für die Mutter" nennt Schering „eine Art Urkeim der Sinfonie" (S. 24), obwohl er zugeben muß, daß motivische Zusammenhänge nicht vorhanden sind (S. 23). Die Lieder werden vor allem vom Text her zur Sinfonie in Beziehung gebracht, daneben spielt allerdings auch die Auswertung einer Tonartensymbolik eine nicht geringe Rolle, die so weit führt, daß Schering behauptet: „Wohl nur, um sieben Kreuze zu vermeiden, hat Schubert jetzt eine Wiederholung der Melodie durch den Schalmeiklang der Oboe die Des-dur-Vorzeichnung gewählt, denn in Wirklichkeit bleibt die Stelle in Cis-dur: es hat als Symbol erdentrückten Schauens zu gelten, welches Des-dur niemals zugewiesen werden kann." (S. 38).

Selbst wenn, entgegen den Einleitungsworten, diese Entdeckung des „Geheimnisses" der h-moll-Sinfonie, weil wissenschaftlich anfechtbar, nur als persönliche Erklärung und Einführung in das Meisterwerk Schuberts betrachtet werden soll, fragt es sich doch, ob eine derartige Verquickung von historischen Tatsachen und willkürlichen Erläuterungen nicht eher zu einer Minderung der Aufnahmefähigkeit des musikalisch unvoreingenommenen Lesers führt, als daß sie „den Zugang des Hörers zur Phantasiewelt Schuberts ... freilegt" (S. 42).

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß es bei Literaturzitaten jeder Art erwünscht ist, jüdische Verfasser oder Herausgeber zu kennzeichnen.

Lili Michaelis.

Musik und Bewegung

Alexander Truslit: Gestaltung und Bewegung in der Musik, ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Chr. Friedrich Vieweg Verlag, Berlin, 1938. 221 Seiten und 3 Schallplatten.

Das Wort „musikalisch" gibt es nur im Deutschen. Der Franzose sagt dafür „aimer la musique", und das englische „musical" kommt meist in der Verbindung mit Clown vor. Dieser „Musical-Clown" braucht aber noch lange nicht musikalisch zu sein. Musik ist ihm — wie irgendein anderes — Hilfsmittel, die Leute auf seine groteske Art zu unterhalten. Es gibt auch Sänger, die sich der Musik, d. h. in dem Falle ihrer Stimme, bedienen, ohne daß sie musikalisch wären. Haben sie pädagogischen Ehrgeiz, dann erfinden sie eine „Methode", und jeder dieser „Methodisten" hält seine Methode für die allein richtige, die allein seligmachende. Die fortdauernde Propagierung solcher Metho-

den, deren Anhänger unter sich sich aufs heftigste bekämpfen, hat zu einer stillschweigenden Duldung ihrer Lehrweise geführt.

Ähnliche Erscheinungen zeigten sich um die Jahrhundertwende auch auf dem Gebiet des Schrifttums über Klavierpädagogik. Sie waren die Folgeerscheinung der veränderten Spielweise der virtuosen Pianisten des 19. Jahrhunderts, die — unterstützt durch die Vervollkommnung im Instrumentenbau — das Klangliche sowie das Manuelle zu Höchstleistungen steigerten. Während diese Virtuosen mit sicherem Instinkt sich die Neuerungen zunutze machten und die Technik des Klavierspiels dadurch, daß sie sich den psycho-physiologischen Bedingungen anpaßten, bis an die Grenze des Darstellbaren trieben, blieben die Theoretiker weit hinter ihnen zurück. Statt ernster Forschung wurden neue Methoden aufgestellt, die sich erst um die Jahrhundertwende und später zur Theorie verdichteten. Es lag im Zuge der Zeit, daß an Stelle eines durchdringenden Geistes eine rein mechanistische Betrachtungsweise gesetzt wurde. Es gelang zunächst noch nicht, die Komponenten des anatomisch-physiologischen Musizierens mit dem Psychologischen zu verbinden. Mit anderen Worten: diesen Theorien und Methoden fehlte der Zusammenhang zwischen Körper und Geist.

Die Totalität des Spielmechanismus wurde in Einzelfunktionen aufgesplittert, die Funktionen selbst analysiert und registriert, wobei nur eben Bewegungen einzelner Körperteile, ihre Spannung und Entspannung Berücksichtigung fanden. Die künstlerische Gestaltung blieb nach wie vor dem natürlichen Musikempfinden des Spielers überlassen.

Aus der Vielfalt dieser theoretischen Schriften interessieren uns in diesem Zusammenhang nur Elisabeth Caland „Die Deppesche Lehre des Klavierspiels" (Stuttgart, 1897), und von derselben Verfasserin: „Die Ausnutzung der Kraftquellen" (Stuttgart, 1905). Diese letztgenannte Schrift ist bedeutungsvoll, weil hier zum ersten Male die Rückenmuskeln als Energiequellen erkannt wurden und dementsprechend Berücksichtigung beim Spiel fanden.

Gegen eine solche Erkenntnis wäre an sich nichts einzuwenden gewesen, wenn diese Lehre nicht zum Zwangsglaubenssatz einer Sekte erhoben worden wäre. Die Anhänger dieser Methodik schlossen sich zum Elisabeth-Caland-Bund zusammen, der nach den Satzungen sich als eine Vereinigung von Fachmusikern und Musikliebhabern bezeichnete, die den Zweck verfolgte, die Caland-Lehre wie ein Evangelium zu verbreiten. Als Sinn dieser Lehre wurde propagiert, daß damit ganz neue Wege des Klavierspiels eingeschlagen würden. Durch die Einbeziehung des ganzen Körpers beim Spielen werde jegliche Verkrampfung ausgeschaltet. Der ganze musizierende Mensch soll dabei aktiviert werden, und dies werde dadurch erreicht, daß man aus dem Rücken heraus spiele. Dadurch gelange man zu einer wesentlich erleichterten Spieltechnik und einer intensiveren Tongebung. Der Caland-Bund war über das ganze Reich verbreitet und hatte besondere Stützpunkte in Berlin, Hamburg, Dresden und anderen größeren deutschen Städten.

Diese stark mechanistische Betrachtungsweise fand natürlich bei den dem materialistischen Denken verhafteten Juden stärksten Widerhall. Ob der Caland-Bund heute noch besteht, entzieht sich meiner Kenntnis. Sicher ist jedoch, daß die Leitung dieses Bundes sich erst im vierten Jahr der nationalsozialistischen Revolution entschließen konnte, in einer „einzuberufenden Vollversammlung" Nichtarier auszuschließen und von neuaufzunehmenden Mitgliedern den Ariernachweis zu verlangen.

Diese Vorgeschichte über bestimmte Methoden und Theorien zur Erlernung des Klavierspiels ist zum Verständnis des folgenden notwendig; denn der Verfasser des vorliegenden Buches ist aus dem Caland-Bund hervorgegangen und gehört mit zu den eifrigsten Ideenträgern.

Nun ist gewiß nichts dagegen zu sagen, wenn gelehrte Abhandlungen geschrieben werden über Muskeln, die beim Klavierspielen besonders gebraucht werden, wenn die Mechanik und Funktion der Armgelenke erläutert, wenn Muskelgefühl und Reflexbewegungen sozusagen unter die Lupe genommen werden. Das alles ist sicher sehr interessant. Es erhebt sich aber nur die Frage, was und ob diese Bewußtmachung all der beim Spiel sich vollziehenden Funktionen dem ausübenden, aus musikalischem Erleben und aus natürlichem, gesundem Gefühl heraus gestaltenden Musiker nutzt. Uns will scheinen, daß jede naturhafte, unverbildete Begabung dadurch eher gehemmt, denn gefördert wird. Eine solche Methode kann nur so lange Sinn und Wert haben, als sie den gesunden und musikalischen Instinkt eines begabten Künstlers nicht unterminiert. Es wird nicht bestritten, daß sich in vereinzelten Fällen, die sich bereits dem Pathologischen nähern, Spielhemmungen haben beseitigen lassen. Aber niemals kann damit die Alleingültigkeit einer solchen Spielmethodik gerechtfertigt oder gar bewiesen werden. Ein Lahmer wird sich auf Grund einer einzelnen Heilmethode nie zu einem Langstreckenläufer entwickeln. Nicht die Methode macht den Künstler aus, sondern Begabung und Fleiß. Sie kann immer nur ein bescheidenes Hilfsmittel sein. Sie wird für jene Sorte von Menschen zum Lebens-

inhalt, die unter allen Umständen anderen etwas beibringen und lehren wollen.
Einen solchen Fall haben wir vor uns in dem Buch von Alexander Truslit. Es ist auf den Ideen der Elisabeth Caland aufgebaut und glaubt ein Rezept für jene Musikbeflissenen zu haben, das ihm „bewegungserlebtes Gestalten" gewährleistet, wenn er nur den Betrachtungen und Anweisungen des Autors zu folgen vermag.

Wenn wir in der Musiklehre das Wort Bewegung hören, so verstehen wir darunter den größeren oder geringeren Schnelligkeitsgrad, den wir wiederum unter dem Begriff Tempo zusammenfassen. Auch rhythmische, d. h. taktlich gegliederte und durch rhythmische Einzelbewegungen unterscheidbare Bewegungsarten, die als Takt, Rhythmus und Phrasierung in Erscheinung treten können, fallen unter diesen Begriff der Bewegung. Darüber hinaus sprechen wir von der Bewegung bei der Stimmführung im polyphonen Satz, wo wir Parallelbewegung, Gegenbewegung und Seitenbewegung unterscheiden.
Wer nun aber etwa glaubt, Truslit verstehe unter Bewegung, was wir alle — wie oben ausgeführt — darunter verstehen, oder gar die Zusammenhänge zwischen Musik und Bewegungsführungen des Tanzes, ist auf dem Holzwege. Daß Zusammenhänge zwischen Musik und Bewegung bestehen, wird von uns aus nicht bestritten. Daß aber, was Truslit lehrt, ist eine rein subjektive Introjektion.
„Eine Reihe gleichmäßig steigender und fallender Töne, wie z. B. die Tonleiter", bekommt eine bestimmte Bewegungsbahn zugeordnet. Gerade Bewegungsbahnen sind nach Truslit keine naturgegebenen. Alles muß sich also in Kurven bewegen. Dies erklärt er folgendermaßen: „In Kurven sich bewegen heißt, eine Bewegung so ausführen, daß die vom Körper beschriebene Bahn Kurven bildet, d. h. sich aus Teilen eines Kreises oder einer Ellipse derart zusammensetzt, daß die Übergänge aus jedem Teil der Kurve in den nächsten ohne Winkel, d. h. fließend und unmerklich, vor sich gehen."
Ganz davon abgesehen, daß diese Kurven willkürlich sind, wird die Musik dimensional eingeengt; denn Kreis und Ellipse, damit auch die Kurven, sind Gebilde der Fläche. Musik aber ist eine Kunst des Raumes. Bach hat bekanntlich seine Musiken für bestimmte Räume geschrieben und Silbermann seine Orgeln den Räumen, in welchen sie aufgestellt wurden, angeglichen.
Die Zuordnung solcher Kurven, auch wenn sie Oszillogrammen angeglichen werden, bleibt ein reiner Akt der Willkür. Der Hinweis auf den Gang der Planeten und die Geschoßbahn einer Kugel ist nicht stichhaltig. Es ist ein Unding, von einem Pianisten zu verlangen, daß er während des Spiels Sturzflüge, Loopings und Roller in seiner Phantasie erlebt. Auch wenn er so phantasiebegabt ist, wird das niemals zu einer besseren musikalischen Gestaltung des wiederzugebenden Werkes führen.

Vollends problematisch wird es, wenn Truslit Kurvenbilder mit synoptischen Bildern kombiniert und damit auf das Gebiet des „kolorierten Hörens", d. h. Farbenempfindungen bei der Musik erleben, hinübergleitet. Die auf diesem Gebiet bekanntgewordenen Fälle haben sich bei näherer Untersuchung stets als pathologische herausgestellt. Jene naiv-spekulativen und hypertrophen Gemüter, die aus solchen pathologischen Fällen die Identität von Farbe und Ton als Theorie entwickelten, übersahen, daß eine solche konstruktive Spielerei keine Allgemeingültigkeit haben kann.

Solche Phänomene können höchstens für Physiologen und Psychotherapeutiker einige Bedeutung haben, niemals aber für die Musikwissenschaft selbst. Die Farblichtmusik und ihre Darstellung in synoptischen Bildern liegt auf derselben Ebene wie jene Versuche, gemalte Landschaftsbilder in Tanz zu übersetzen. Der medizinische Befund ist in der Regel der, daß bei allen diesen Fällen von Neurasthenie der Betreffende für Malerei und Farben überhaupt keine Empfänglichkeit zeigt, sondern diese erst durch Vermittlung der Töne existieren. Es handelt sich also um eine ausgesprochene Ersatzleistung. Dies alles ist ebenso verworren wie die Versuche, die im Landschaftsbild festgehaltenen Kunstelemente in die Raumgebärden des Tanzes verdolmetschen zu wollen.

In diese anormale Geistesatmosphäre will Truslit aber den Musiker führen, damit er zum idealen Gestalter werde.

Obwohl in Truslits Buch sehr viel von Biologie die Rede ist, erfahren wir nichts von der rassischen Bedingtheit der Ausdruckskraft und der Struktur einer Musik.

In seinem Kapitel „Schall, Bewegung, Sprache und Schrift" gibt Truslit einen Überblick über die Bewegungsreaktionen, die durch Schall ausgelöst werden. Es ist bezeichnend, daß er sich auch hierbei auf Experimente an Tauben, also wiederum an pathologischen Individuen, stützt. Geht man in der Richtung dieser Theorien weiter, dann gelangt man zu der Steinerschen Erfindung der Eurythmie, ist also mitten in Thesophie und Antroposophie. Dem Buch sind drei Schallplaten beigegeben. Diese Schallplattenbeispiele sollen die richtige und falsche Wiedergabe sinnfällig machen. Diese Musikbeispiele werden ergänzt durch entsprechende Kurven-

bilder. Der Tatbestand ist einfach der: die einen Wiedergaben sind musikalisch gut, die anderen schlecht. Wer aber so wenig musikalisch ist, daß er ein Musikstück schlecht wiedergibt und darstellt, wer die inneren Gehalte und Spannungen einer Musik nicht zu erfassen und wiederzugeben vermag, der wird es auch mit Hilfe der Kurvenbilder nicht schaffen.

Für ihn gilt das Goethe-Wort:

„Wenn ihr's nicht fühlt,
Ihr werdet's nie erjagen."

Rudolf Sonner.

Eine französische Beethoven-Deutung

Jean Boyer: Le „Romantisme" de Beethoven. Contribution a L'Étude de la Formation d'une Légende. Paris, 1938 (H. Didier). XXVII und 482 Seiten; mit mehreren Notenbeispielen und einem bibliographischen Anhang.

Mit einem achtunggebietenden Sammelfleiß und großer Gewissenhaftigkeit unterzog sich der Verfasser der Aufgabe, alle Dokumente des „Romantischen" in Beethovens Schaffen und Persönlichkeit planmäßig zusammenzustellen und einer Wertung zuzuführen. Das „romantische Beethoven-Bild" (ihm hat vor mehr als zehn Jahren Arnold Schmitz bereits eine gründliche Studie gewidmet) ist eine Legende, die die Beethoven-Kritik von den ersten Anfängen bis in unsere jüngste Zeit hinein beherrscht hat. Jede große, außergewöhnliche Persönlichkeit, die Epochen überdauert, scheint dem Schicksal ausgeliefert zu sein, von späteren Generationen subjektiv gedeutet zu werden, bis der historische Sinn wieder erwacht und an die Grundlagen zurückführt. Alle Untersuchungen dieser Art haben davon auszugehen, den Wandel, die Ausgangsvorstellungen und die Entwicklungsziele des Romantikbegriffs klarzulegen. Boyer hatte hier besonders das Augenmerk auf den deutschen Romantikbegriff zu lenken; eine geistvolle Studie L. A. Fourets bot hierzu wertvolle Anregungen (Romantisme français et romantisme allemand, 1927).

Eine erste Schwierigkeit mußte aber bei der zeitlichen Umgrenzung des „Romantischen" auftreten. Boyer nimmt mit Richard Wagners Schriften den Höhepunkt des romantischen Beethoven-Bilds an, denkt sich diesen Weg bis ins Schrifttum der jüngsten Vergangenheit fortgesetzt. Als Arbeitshypothese gilt, daß alle Deutungsversuche in Richtung „poetischer Ideen" eine „romantische" Einstellung zur Voraussetzung haben. Eine genauere Bestimmung dessen, was unter „poetischer Idee" verstanden werden soll, wird nicht angestrebt. So wird Hans Pfitzners denkwürdige Polemik gegen den Juden Paul Bekker als eine Reaktion gegen „romantische Auffassung" verstanden (XX). Das muß zum Irrtum verleiten, Pfitzner als einen Hauptvertreter der „Aufklärung" zu würdigen (mit „Aufklärung" beschreibt der Verfasser die wichtigste Kraft, die gegenüber dem romantischen Beethoven-Verständnis wirksam war.) Ebenso anfechtbar ist die Gleichstellung der Deutung Arnold Scherings mit der Beethoven-Interpretation A. Halms (XXII), bloß weil beide die fragliche „poetische Idee" in Abrede stellen. Dieser Analogieschluß muß zu Irrtümern führen. Denn bei beiden Theoretikern sind die Motive denkbar verschieden: Schering erstrebt eine geisteswissenschaftliche Methode, Halm aber möchte ganz primitiv nur den geistlosen Tonstoff der Analyse unterwerfen. Boyers schwankende Beurteilung des neueren Beethoven-Schrifttums hat seine Ursache in einem ästhetischen Vorurteil, das er, trotz mancher Einschränkungen, an einem Ort frei bekennt: Une fugue, ... qui n'a, en général, auqu'une signification extramusicale que des mots pourraient préciser ... la musique pure est un univers clos ..." (XXVI).

Diese unscharfe Bestimmung des „Romantischen" muß sich auch bei der Darstellung der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ungünstig auswirken. So dürfte z. B. die romantische Musikanschauung nicht in dem Abhängigkeitsverhältnis zu Kants Kritik der Urteilskraft stehen, wie es Boyer voraussetzt (6, 14 und 289). Der Verfasser folgt hier u. a. einer wenig verläßlichen Quelle: Paul Moos, Die Philosophie der Musik, S. 37 ff., und Werner Hilbert, Die Musikästhetik der Frühromantik, S. 14 ff. Tatsächlich ist der kantische Gedanke, daß die Musik die „Urbanität der oberen Erkenntniskräfte" verkümmern läßt und nur ein „freies Spiel mit Empfindungen" erzeugt, denkbar unromantisch. Er war ja auch der Ansatzpunkt für die spätere, einheitliche Reaktion gegen die romantische Gefühlswelt (Hanslick). Auch Kants Begründung des „interesselosen" ästhetischen Wohlgefallens für den Einzelton aus der ordnenden Funktion des reinen Zeitbewußtseins ist nur als schärfster Gegensatz zur romantischen Verherrlichung des magisch-unbestimmten Einzeltons vorstellbar. Selbst Kants versteckte Andeutungen, daß der Ton Träger einer Affektspannung sei, daß er auch eine Vitalempfindung und physiologische Reizwirkung auslösen könne, gestatten keine eindeutige Bezugnahme auf die romantischen Ideale. Übrigens hat auf die Trennung von Kants Spielbegriff und romantischer „Subjektivität" u. a.

gerade H. A. Korff hingewiesen (Geist der Goethe-Zeit, 1930, S. 457 ff. und 525), auf den sich Boyer mehrmals (418, 421 usw.) beruft.
Ertragreicher sind die folgenden Abschnitte. Das weite Stoffgebiet der romantischen Ästhetik gliedert Boyer nach den großen Persönlichkeiten der Zeit: E. T. A. Hoffmann, Bettina und Cl. Brentano. Gerade den geistvollen Charakterstudien der französischen Hoffmann-Forschung haben wir es zu verdanken, daß das an Farben überreiche Spektrum von Hoffmanns Seelentum heute überblickt werden kann. Zweifellos liegt im Hoffmann-Kapitel auch die beste Leistung des ganzen Buches (im einzelnen wäre manche Spezialliteratur nachzutragen, bei dessen Studium sich wohl das einschränkende Urteil des Verf. über den literarischen Bildungsstand Beethovens geändert hätte. Die ergänzenden Betrachtungen zum Begriff des „Gotischen" in der romantischen Verehrung der älteren Kirchenmusik sind recht aufschlußreich (53 f.). Auch Bettinas Satz von der Musik als „sinnlicher Natur der Geistesallheit" erfährt eine erschöpfende Deutung (65 f.) mit dankenswerten Hinweisen auf die vielfältigen religiösen Strömungen der Zeit (69 f.). Die Randgebiete der deutschen Kunstzeitschriften werden sorgfältig abgetastet. Manche neue, versteckte Quelle erschließt sich dem Verfasser, vieles war uns allerdings schon durch Arnold Scherings, W. Seraukys und K. Schäfkes Arbeiten zugänglich. Reichardt, Rellstab und Rochlitz (hier wäre die Studie von H. Ehinger, 1928, noch nachzutragen) werden abschließend gewürdigt. Bemerkenswert ist, daß sich der Verfasser Kenntnis von Beethovens Konversationsheften verschafft hat (168, 404 f. usw.).
So lückenlos die Zusammenhänge der Beethoven-Kritik in der Frühromantik geschrieben werden, so sehr muß es überraschen, daß der weite Raum der Schumann-Ästhetik ganz übersprungen wird und der Verfasser dann in einem Anhang „Beethoven im Blickfeld Wagners" (290 ff.) bereits zu abschließenden Urteilen vordringen will. Der Hochromantik, dem zeitungswissenschaftlich bedeutsamen Mitarbeiterkreis um die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik" wird damit fast keine Beachtung geschenkt (der Hinweis S. 434 ist nicht ausreichend).
Im Schlußkapitel sucht sich der Verfasser dem Problem zu nähern, in welchem Umfang Beethoven in seinen Werken die romantischen Forderungen und Ideale der Sturm- und Drangperiode tatsächlich vorausgeahnt bzw. ignoriert hat. In diesem Zusammenhang mußte Boyer besonders der Titanismus und Heroismus beschäftigen. Er gelangt hierbei zu folgendem negativen Ergebnis: „... Dans aucune des oeuvres qu'il a consacrées a l'héroïsme il n'a eu d'autre préoccupation que celle de faire de la musique. Nulle tendance descriptive... Il n'a fait que combiner et opposer des éléments rythmiques et mélodiques des tonalités, des mouvements. Il n'a rien du philosophe-musicien, ni du musicien-peintre ou du musicien-poète. Ce sont les romantiques qui quitteront le terrain proprement musical pour essayer de fair exprimer à la musique toutes sortes de choses qui lui sont essentiellement étrangères. Beethoven n'est pas des leurs..." (348). Diese Leugnung aller gedanklichen, verborgenen Inhalte in Beethovens Tonwerken läßt nur noch für rein spekulative, formalanalytische Überlegungen freien Raum. Damit sind jeder stilpsychologischen Forschung, die über die abstrakten Formpläne hinaus zum Geistigen vordringt, die Ansatzpunkte genommen. Die Polemik gegen die „Romantik" hat u. E. nur in dem Umfang Berechtigung, als sie die haltlosen idealistischen Programme der philosophisch-literarischen Schule zurückweist. Tatsächlich aber führte die echte deutsche Romantik zu beträchtlichem Teile das Erbe des Beethoven-Zeitalters fort: Der umfassend gebildete Musiker stand der realen Außenwelt nicht feindlich gegenüber, eine Einwirkung bestimmter Vorstellungen und Wahrnehmungsbezirke im Schaffen ist nicht fortzudenken. Daher bleibt Boyers geringschätzendes Urteil, Beethoven habe es z. B. in den Liedern an klaren Zeichen für Liebesgefühle gefehlt (354) zweifelhaft. Auch im Abschnitt „religiöse Empfindung" findet Boyer keinen Zugang zu den überreichen Ausdruckszeichen dieser Gruppe, auf die doch bereits Schiedermair (Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens, 1934), Boettcher (Beethoven als Liederkomponist, 1928), Schering u. a. das Interesse gelenkt haben. Der Verfasser beschränkt sich im wesentlichen auf den Nachweis allgemeiner rhythmischer Formeln. — Demgegenüber gelingt es Boyer, manches an der phantastischen Schreibart Paul Bekkers in der Frage von Beethovens Humanitätsideal richtigzustellen (394, 398 und 400 f.).
Man wird bei der Gesamtbewertung dieser Arbeit berücksichtigen müssen, daß der Verfasser sich um einen Quellenbestand bemüht, der durch die deutsche Beethoven-Forschung bereits zu größten Teilen gesichtet vorliegt. Bei der Deutung des Stoffs bleiben die Mängel einer unglücklichen Festlegung auf eine „absolute Musik" unverkennbar. Boyer übersieht, daß die Wurzeln gerade dieser Hypothese der „musique pure" in der universalistischen Musikästhetik der epigonenhaften Spätromantik zu suchen sind, gegen die er sich selbst richtet und die er für die Verfälschung von

Beethovens Gestalt verantwortlich machen will. Ungeachtet dieser Einwände ist die Peinlichkeit, mit der selbst scheinbar geringfügigste Daten hier zusammengetragen sind, anzuerkennen. Von einzelnen Analysen geht eine starke literarische Wirkung aus. Manches zeugt von hervorragendem Einfühlungsvermögen in die deutsche Sprache und überraschender Belesenheit. Sieht man von den schwerwiegenden beanstandeten ästhetischen Folgerungen ab, so wird man dieser neuen Beethoven-Studie einen gewissen Materialwert einräumen dürfen. Wolfgang Boetticher.

Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung. Herausgegeben von Wolfgang Stumme. Chr. Friedrich Vieweg-Verlag, Berlin-Lichterfelde, 1939. 292 Seiten.

Der Musikreferent der Reichsjugendführung, Wolfgang Stumme, will mit diesem Buch die Zusammenarbeit mit den beauftragten Kultur- und Erziehungsämtern dokumentieren. Eine Folge von Aufsätzen aus der Feder von Persönlichkeiten, die in der Musikerziehungsarbeit eine Rolle spielen oder die als Spezialisten hierfür wichtige Teilgebiete verwalten, geben einen aufschlußreichen Querschnitt der Arbeit. Die Aufgabe und das bereits Erreichte stehen im Mittelpunkt der Darstellungen. Wolfgang Stumme unterstreicht die Gemeinsamkeit musikerzieherischer Aufgaben. Eine Übersicht der Musikarbeit in der Hitler-Jugend, ebenfalls von Stumme, eröffnet die Reihe der größeren Beiträge. Wir können nur einige herausgreifen. Helmut Majewski berichtet über die „Neugestaltung deutscher Blasmusik", die tüchtig voranschreitet. Dr. Martin Miederer entwickelt seine Gedanken über den Aufbau des musischen Gymnasiums. Besonderes Interesse darf Gerhard Brendels Aufsatz über „Musik im Arbeitsdienst" beanspruchen. Heeres- und Volksmusik werden ebenso behandelt wie Fragen der Volkskunde und der Musikwissenschaft. Hier fällt ein Beitrag von Wolfgang Boetticher auf „Zur Erkenntnis von Rasse und Volkstum in der Musik". — Der stattliche Band enthält für Musikerzieher wie für den Musikpolitiker wichtiges Material.

Herbert Gerigk.

Herma Studeny: Das Büchlein vom Geigen. 2. Aufl. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1939. 108 Seiten.

Der Text der 1. Auflage, die 1932 erschien, ist kaum verändert. In anmutigem Plauderton werden von der Verfasserin auch heikle Fragen erörtert. Bogenführung, Bogentechnik, Streicharten, Fingertechnik, der Vortragsstil, die Frage des Übens, alles erfährt eine Darstellung, die unbedingt anregend ist. Man wundert sich aber über die Empfehlung der Violinschule des Juden Joachim. Das Kapitel „Lesestoff für Geiger" ist unmöglich — ein häßlicher Schönheitsfleck für das sonst positive Büchlein. Die neue Zeit ist für dieses Kapitel, dessen Erneuerung wir angelegentlich empfehlen, offenbar nicht vorhanden.

Herbert Gerigk.

Otto Schumann: Meyers Konzertführer. Chormusik. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1938. 479 Seiten.

Von Heinrich Schütz bis zur Gegenwart werden alle wesentlichen Erscheinungen der Chormusik in einer durchaus klaren und einwandfreien Weise dargestellt. Otto Schumann gibt bei den großen Meisterwerken von bleibender Bedeutung Beschreibungen, die sich eng an den musikalischen Ablauf halten. Nach Bedarf werden charakteristische Notenbeispiele eingestreut. Schumann schreibt allgemeinverständlich, ohne die fachliche Grundlage irgendwo aufzugeben. Besonders wertvoll sind die allgemeinen Kennzeichnungen von Komponisten und Kompositionen, weil damit dem Musikfreund und auch dem Chorleiter grundsätzliche Hinweise geboten werden. Heinrich Kaminski und Arthur Piechler sind die einzigen Nichtarier, die dem Verfasser unterlaufen sind. In den übrigen Fällen wird in erfreulicher Deutlichkeit jeder Jude bezeichnet. Ein Abriß der Geschichte des Chorgesanges, eine Zusammenstellung der lateinischen Kirchentexte mit einer Übersetzung, eine Fachwörter-Erklärung und schließlich eine Übersicht der wichtigen deutschen und europäischen Chorvereinigungen sind dem Buch beigegeben. Man darf das Werk einen unserer gelungensten Musikführer überhaupt nennen.

Herbert Gerigk.

Julius Kapp: Richard Strauß und die Berliner Oper. 2. Folge. Festschrift der Ber-

liner Staatsoper zu des Meisters 75. Geburtstag. Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, 1939. 48 Seiten.
Wertvolle Bilder sichern dieser Veröffentlichung von vornherein besonderen Materialwert. In zusammenhängender Darstellung werden behandelt: Der Zeitraum von 1898—1910 „Hofkapellmeister in Berlin" und 1911—1918 „Ehrengast der Hofoper". Als Statistiken sind beigegeben: Strauß' Tätigkeit am Opernpult — Welche Opern hat Strauß dirigiert? (mit Aufführungszahlen) — Programme der Sinfoniekonzerte — Aufführungsziffern der Straußschen Werke (1901—1939). Diese Übersicht wird für jeden, der über Strauß arbeitet, unentbehrlich sein. Bemerkenswert sind noch die faksimilierten Programmzettel wichtiger Aufführungen, die zahlreich in den Text eingeschaltet sind.
Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Max-Reger-Fest in Weiden

Die oberpfälzische Stadt Weiden nennt sich mit Stolz „Max-Reger-Stadt". Der Komponist Max Reger wurde zwar in Brand im Fichtelgebirge geboren (19. März 1873), aber schon ein Jahr später kam er nach Weiden, wohin sein Vater Josef Reger als Lehrer an die Präparandenschule versetzt wurde. Hier erlebte er seine entscheidenden Jugendjahre; hier brachte ihm seine Mutter die Anfangsgründe des Klavierspiels, sein Vater das Orgelspielen bei, später auch Harmonielehre. Als er elf Jahre alt geworden war, übernahm Adalbert Lindner, der Lehrer und Organist, seine weitere musikalische Ausbildung. Lindner war nicht nur sein väterlicher Freund und Berater, er wurde auch sein erster Biograph. Er war es, der die kompositorischen Fähigkeiten seines Schülers als erster erkannte. Er war es auch, der Regers erstes Werk, eine sinfonische Dichtung für Streichorchester und Klavier, an Hugo Riemann zur Begutachtung einschickte. Riemann erkannte sofort aus den substanziellen Werten dieses Werkes, das allerdings später von Reger vernichtet wurde, die kraftvolle schöpferische Begabung. Damit war Regers Laufbahn — er sollte ursprünglich Lehrer werden — als Musiker entschieden.

Die Stadt Weiden, an deren Spitze der kunstsinnige und rührige Oberbürgermeister Hans Harbauer steht, zeigte sich ihres großen Sohnes würdig. Sie begnügte sich nicht nur, eine der belebtesten Straßen nach ihm zu nennen, sondern schuf ihm auch eine würdige Erinnerungsstätte. Im Städtischen Museum hat der Stadtarchivar Wagner seinem früheren Mitschüler ein Zimmer eingerichtet, in welchem in sinniger Form all die Sachen gesammelt sind, die Erinnerungswert haben.

Wenn man das Zimmer betritt, grüßt den Besucher ernst die Totenmaske. Sie ist eine sorgfältige Kopie jener, die der Leipziger Professor Seffner abgenommen und die Professor Engelmann (Weimar) modellierte. Sie ist eine Stiftung von Oberregierungsrat Dittmer aus Jena. Da hängt auch Max Klingers Zeichnung: Max Reger auf dem Sterbebett. Links an der Wand steht das Tafelklavier, an welchem Reger während seiner Weidener Zeit gearbeitet hat und das ihm bis 1901 treue Dienste leistete. Er hatte es seinerzeit vom Weidener Liederkranz käuflich erworben. Nun hat es einen würdigen Platz gefunden. Wohlverwahrt unter Glas, mit den entsprechenden Urkunden, ist auch das Taufzeug ausgestellt, das sind die seidenen Kleidchen, die Reger anhatte, als er in Brand zur Taufe getragen wurde. Zahlreiche Bilder und Photographien zeigen Reger von seiner Kindheit an, in der Schule, als Jüngling und in den Jahren seiner reifen Künstlerschaft. Auch Bildnisse von seinen Eltern fehlen nicht. In einer Vitrine befinden sich Briefe an Freunde und Verleger. In einem anderen Glasschrank entdeckt man Notenmanuskripte. Säuberlich und gewissenhaft ausgeführte Aufgaben der Harmonielehre, die ihm einst Adalbert Lindner gestellt hatte, zeigen bereits den Duktus der späteren Schrift eigener Arbeiten. Aufschlußreich für das kompositorische Schaffen Regers sind seine Skizzen. Reger schrieb seine Entwürfe mit Bleistift, notierte dabei die geläufigen, schon feststehenden Stellen mit Strichen ohne Notenköpfe, indessen wichtige Stellen, Übergänge und Modulationen ganz klar ausgeschrieben sind. Diese Bleistiftskizzen wurden dann mit Tinte ausgeschrieben. Seine Notenschrift ist tatsächlich „wie gestochen". Phrasierung und Dynamik sind bis ins kleinste festgelegt.

Die Sonate für Klavier und Violine op. 1 zeigt schon deutlich alle charakteristischen Merkmale sei-

nes späteren Schaffens. Besonderes Interesse erweckt die für die Pariser Weltausstellung 1900 geschriebene, bisher unveröffentlichte Sonate für Orgel.
Zeugen seines unverwüstlichen Humors sind das „Scherzino, compostiert von Max Reger, Luxusausgabe" und die von Adalbert Lindner unter Steindruck-Karikaturen angebrachten authentischen Aussprüche wie: „Ich habe jetzt Töne gehört, die schon unter aller Kanone waren" oder „Ich fühle eine Armee in meiner Faust". Als er bei einer Probe einmal vor dem Leipziger Gewandhausorchester stand, hat er folgenden Ausspruch getan: „Wenn Sie heute abends schön spielen, bekommen Sie nächstens warme Würstl von mir!" Reger hat sein Wort gehalten.

Es würde zu weit führen, wollte man alle die gesammelten Schätze — ein Teil von Manuskripten liegt noch unbearbeitet im Archiv — einzeln aufzählen. Erwähnt sei nur noch das Jugendbildnis in Kohle, das seine filia hospitalis während seiner Wiesbadener Zeit von ihm gezeichnet hat.

Das Erste Weidener Max-Reger-Fest wurde durch Oberbürgermeister Hans Harbauer in Anwesenheit von Frau Elsa Reger eröffnet. In vier großen Orchesterkonzerten — darunter eines für die Jugend und ein Werkkonzert — und einem Kammermusikabend wurde ein Ausschnitt aus dem Lebenswerk Max Regers gezeigt.

Generalmusikdirektor Franz Adam war der echte Mittler zwischen Werk und Persönlichkeit. Der fast nahezu hundert Künstler umfassende Klangkörper seines Nationalsozialistischen Sinfonieorchesters ist trotz seiner Größe in seiner Hand ein geschmeidiges Werkzeug, das er souverän meistert. Die ganze Skala musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten bringt er zum Aufblühen. Mit sicherem Griff faßt er das Charakteristische der Regerschen Eigenart und verdolmetscht es in lebendigen Klang; und das mit einer Überlegenheit, wie dies nur ein echter Musiker und Gestalter vermag. Es ist ein wohlgepflegtes, adeliges Spielen, zu dem er seine Getreuen hinreißt, das im Gemeinschaftsgefühl wurzelt. Darum hat sein Musizieren immer ein Bezwingendes.

In die Leitung der Orchesterkonzerte teilte sich mit ihm Staatskapellmeister Erich Kloß. Aus einer unverfälschten Ursprünglichkeit heraus vermag Kloß bis zu den subtilsten Verfeinerungen einer Partitur vorzudringen. Er spürt den Gehalten eines Werkes nach, um sie in farbenfreudigem und rhythmischem Erleben wiederzugeben. Man spürt seine Freude am Klanglichen. Man wird gepackt von der Wucht seiner inneren Spannung, die entfesselt aufbricht. — Seine Begabung als Pianist ist unbestritten. Wie herrlich musizierte er mit Kammervirtuose Michael Schmid (Violine), Hans Haimerl (Bratsche) und Konzertmeister Philipp Schiede (Violoncello) das a-moll-Klavierquartett! Hier leuchtete die ganze Lyrik Regers auf. Die feinen und verflochtenen polyphonen Filigrane des Regerschen Begleitsatzes zu den Liedern ließ Erich Kloß feinnervig erstehen. Renate von Aschoff, eine junge Münchner Sopranistin, sang diese wundervoll innigen Gebilde der Regerschen Liedkunst mit gefühlsgeladener Einfachheit.
Mit faszinierender Wirkung spielte Kammervirtuose Michael Schmid die Violinsonate in fis-moll op. 84. Großzügig und packend ist seine Interpretation, voll und edel sein Geigenton, Finger- und Bogentechnik verblüffend. Hier konnte er ein Werk gestalten, an dem er nicht nur seine virtuosen Fähigkeiten zeigen, sondern wo sich seine echte Musikantenseele in voller Kantilene aussingen konnte. Ilse von Tschutschentaler (München) war ihm eine sichere und schmiegsame Begleiterin. Aus dem Klavierschaffen Regers vermittelte diese begabte Pianistin wertvolle Kostproben. Sie ist klavieristisch außerordentlich gewandt, nimmt die vollgriffigen Stellen ebenso kraftvoll, wie sie die gefühlsbetonte Kantilene einprägsam ausschwingen läßt.
Als Interpret für das Konzert für Klavier und Orchester in f-moll op. 114 war Aldo Schön verpflichtet worden. Das technisch äußerst schwierige Werk mit seinem dramatisch bewegten Charakter, seiner Mannigfaltigkeit in Klang, Satz und Thematik wurde von dem Münchner Pianisten mit jugendlich-feurigem Elan musiziert. Seine künstlerischen Qualitäten sind so gelagert, daß man ihn bald in der vordersten Reihe deutscher Pianisten wird begrüßen können. Kammersängerin Luise Willer (München) und Kammersänger Professor Gerhard Hüsch (Berlin) liehen ihre großen und ausdrucksstarken Stimmittel den Gesängen mit großem Orchester. Als würdiger Abschluß des Festes erklang die für Männerchor und Orchester gesetzte „Hymne an den Gesang", die Reger in vierzehn Tagen für den Weidener Liederkranz zum 60. Stiftungsfest 1898 geschrieben hat. Adalbert Lindner dirigierte dieses imposante Werk aus der Originalpartitur.
Weiden ist als Musikstadt von idealer Konzentration. Es hat alle am Lebenswerk Max Regers Interessierten in harmonischer Gemeinschaft zusam-

mengeführt. Die Stadt, die so viele Erinnerungen an den großen deutschen Komponisten birgt — das Wohnhaus seiner Eltern, die Schule, die er einst besuchte, der erste Grabstein in der Hitler-Anlage —, plant jetzt den Bau einer Max-Reger-Gedächtnis-Halle. Zur Bereitstellung von Mitteln wurde das Erste Max-Reger-Fest in Weiden abgehalten. Das Nationalsozialistische Sinfonieorchester hat, um sich an der Schaffung dieses Fonds zu beteiligen, sich ehrenamtlich zur Verfügung gestellt. Diese Tatsache unterstreicht sehr eindringlich die geistige Haltung, aus der heraus diese Orchestervereinigung ihre nationalsozialistische Kulturarbeit leistet. Die Gedächtnishalle soll bis 1941 zum 25. Todestag erstellt sein. Um dem Gesamtschaffen Regers gerecht zu werden, darf die Notwendigkeit der Einbeziehung einer großen Orgel nicht übersehen werden. Dann können in alljährlichen Reger-Festen die schöpferischen Leistungen des großen Sohnes der Stadt Weiden in würdigem Rahmen zur Aufführung gelangen, und die oberpfälzische Stadt wird zu einem musikalischen Kulturzentrum werden.

Rudolf Sonner.

Die Rolle der Musik beim Großdeutschen Studententag in Würzburg

Wer vom 22. bis 27. Mai 1939 in Würzburg den Großdeutschen Studententag 1939 als einzigartige Willenskundgebung des geeinten Studenten- und Altherrentums miterleben konnte, konnte auch verspüren, wie jede Veranstaltung von einem klaren kulturellen Gestaltungswillen getragen wurde und in der Vielfalt der Veranstaltungen Zeugnis für den Leistungsstand der studentischen Kulturarbeit ablegte.

So bildete von der Eröffnungs- bis zur Abschlußkundgebung jede Veranstaltung eine Einheit, in der nicht etwa Fahneneinmarsch, „Musikstück" ein notwendiges Übel zur Vorbereitung für den dann auftretenden Redner bildete, sondern in denen der Fahneneinmarsch, das gemeinsam gesungene Lied, eine festliche Orchestermusik und die sachlichen oder begeisternden und verpflichtenden Ausführungen der Rednerpersönlichkeit diese Veranstaltungen zu einem Ganzen fügte. Die musikalische Durchführung lag in Händen des Wiener Studentenorchesters, das die vielfältig gestellten Aufgaben (Egmont-Ouvertüre von Beethoven, 2. Satz aus der 5. Sinfonie von Beethoven, festliche Musik von Ernst Kochan, NSDStB. Weimar) wacker erfüllte und unter der Leitung seines Dirigenten, des Musikreferenten der Gaustudentenführung Wien, Kurt Wöß, in der Schlußkundgebung mit der Euryanthe-Ouvertüre von Carl Maria von Weber zu einer großartigen Leistung ausließ.

Die Totenehrung und Namensverleihung am frühen Morgen des ersten Tages am Langemarck-Stein in Würzburg in der jetzt schon feste Form gewordenen Gestaltung, die volksdeutsche Morgenfeier mit dem gesungenen und gesprochenen Bekenntnis unserer Prager studentischen Mannschaft, die Kundgebung der nationalsozialistischen Studentinnen in ihrem von unseren Studentinnen und den Frauengruppen der Deutschen Arbeitsfront gesungenen Bekenntnis mit dem letzten Teil von der Erntekantate von Heinrich Spitta und die Eröffnung des studentischen Reichsberufswettkampfes mit der wuchtigen Kantate „von der Arbeit" (Heinrich Spitta), gestaltet von den Kameraden des Langemarckstudiums unter Leitung des Musikreferenten der RSF., Rolf Schroth, zeigte von der schlichten soldatischen Feier mit dem gemeinsam gesungenen Lied bis zur großen Chor-Kantate den Entwicklungsgang aller musikalischen Ausdrucksformen des musischen Bekenntnisses der studentischen Mannschaft. In diesem Zusammenhang war die erlebnisstärkste Stunde die von einem großen lebendigen Schwung getragene Werkfeier in den Opelwerkstätten, in der Arbeiter und Stutenden wiederum von der Frische, der Knappheit und Sicherheit des Ausdruckes unserer Langemarckstudenten mitgerissen wurden.

Es ist bereits gute Tradition geworden, daß alljährlich auf dem deutschen Studententag in einem Sinfoniekonzert einmal in einem Werk eines jungen Komponisten aus unseren Reihen unser Vertrauen zur schöpferischen Kraft des musikstudentischen Nachwuchses bekundet wird, zum anderen in der Aufführung einer Sinfonie des Großmeisters dieser Form, Anton Bruckner, als steten Ausdruck der Bewunderung der studentischen Jugend vor diesem Meister bekräftigt werden. In diesem Jahr machte der berufene Interpret dieser unserer Tradition, GMD. Hermann Abendroth, mit dem NS.-Reichssinfonieorchester die 7. Sinfonie Anton Bruckners der aufgeschlossenen Hörergemeinde zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Im ersten Teil des Konzertes wurde ein Tripel-Konzert für Klarinette, Cello und Klavier mit Streichorchester des Berliner Studentenbundskameraden Friedrich Zipp uraufgeführt. Das frische, musizierfreudige Konzert fand seine ausgezeichneten Interpreten in dem Dahlke-Trio vom NS.-Altherrenbund Berlin (Julius Dahlke, Klavier, Alfred Richter, Klarinette, Walter Schulz, Cello) und dem Wiener Studentenorchester unter Leitung von Kurt Wöß. Das Werk des aus der gleichen Kameradschaft hervorgegangenen Friedrich Zipp, deren Altherrenschaft auch

das Vahlke-Trio angehört, hatte einen sehr starken Erfolg, der sich auch im Presseecho des Reiches eindeutig widerspiegelte.

Mit zwei großen Veranstaltungen trat das Studententum im Rahmen dieser Woche an die Würzburger Bevölkerung heran, um nicht nur die Gastfreundschaft des schönen Würzburg als zufälligen „Tagungsort" erwählt zu haben, sondern um eben auf Grund dieser großen gemeinsamen Veranstaltungen in wirkliche Berührung mit der Bevölkerung zu kommen und eine gemeinsame Erlebnisgrundlage zu schaffen. So entwickelte am ersten Abend der Woche, nachdem die Studenten und alle Formationen Würzburgs auf dem großen Residenzplatz aufmarschiert waren, Alfred Rosenberg in seinen klaren und sachlichen Formulierungen ein anschauliches Bild unseres weltanschaulichen Kampfes. Ein Massenchor von 500 Würzburger Studenten und Worte eines Einzelsprechers vertieften die ernste Stunde der Besinnung und des Aufrufes unter dem nächtlichen Himmel im Angesicht der ehrwürdigen Bauten der Stadt Würzburg.

Zwei Abende später gelang es dann mit der großen Veranstaltung „Würzburg singt und musiziert" wirklich die ganze Stadt die Vielfältigkeit des Wesens deutscher Musik erleben zu lassen. Auf den schönsten Plätzen und den ehrwürdigen alten Höfen erklangen unsere alten Volks- und neuen Marschlieder, gesungen von einer Vielzahl von Studenten, den wieder singenden deutschen Studenten und der ganzen Bevölkerung, jung und alt vereint. Männer — und gemischte Chöre brachten ihr reiches Liedergut, die Kapellen der Wehrmacht und der Formationen der NSDAP. spielten ihr Musikgut, in den kleinsten Höfen gab es intime Kammermusik zu hören, während im Hof der alten Universität das Wiener Studentenorchester Mozart musizierte. In später Nachtstunde konzertierte der Professor des Konservatoriums in einem der durch Kerzen erhellten schönen Säle der Residenz. Ganz Würzburg und alle Studenten waren auf den Beinen, um aktiv teilzunehmen an der großen singenden Volksgemeinschaft des offenen Singens, als Mitwirkende innerhalb der Vielzahl der Chöre und Kapellen, oder in diesem einzigartigen Rahmen als aufgeschlossene erlebnisstarke Hörergemeinschaft. Jeder war eingesetzt auf dem Platz, der ihm zukam, jeder war erfaßt im musikalischen Leben des Volkes, alle erlebten echte Kunst.

Die Teilnehmer des Großdeutschen Studententages 1939 sind wieder hinausgezogen in ihre Arbeit, um mit den neuen Einsatzpunkten und Richtlinien verstärkt einzusetzen. Die Gestaltung des Studententages mag zugleich der Leistungsbeweis für den Stand der studentischen Kulturarbeit sein. An diesem Beispiel und an diesen Formen wird die örtliche Kulturarbeit der Studentenführungen wachsen und sich zur gleichen Leistung entwickeln.

Herbert Saß.

„Wenn der Bauer Hochzeit macht"

Helmut-Degen-Uraufführung in Bonn

Die Kraft einer derben und sinnbildlichen Sprache, die in der nach einer textlichen Vorlage aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert gestalteten Dichtung von Heinz Grunow lebendig ist, gibt auch der Musik Helmut Degens einen musikantischen Auftrieb, der sich bis zur Breitenwirkung einer Volksfeier steigert. „Wenn der Bauer Hochzeit macht", eine fröhliche Kantate für fünfstimmigen gemischten Chor und Instrumente, verlangt im Grunde nach der szenischen Verwirklichung, so unmittelbar ist in ihr der Realismus des bäuerlichen Lebens in Klang umgesetzt. Nach der Aufforderung des Hochzeitsbitters zur Bauernhochzeit steigt der Komponist mitten hinein in den lustigen Trubel, in dem sich Tanzlied, Pantoffellied, Maienlied und das „trübliche Ende" ablösen. Im Hauptteil der Bauernhochzeit wird dann „vom Essen und Trinken und von anderen recht ergötzlichen Dingen" gesungen und anschließend wird getanzt und gesprungen. Es folgt das schöne Lied vom Ehestand, dessen Sprüche mit verteilten Rollen vom Hochzeitsvater, der Altbäuerin und dem Jungbauer gesungen werden, der Tanz um die Eiche und schließlich der chorisch kunstvoll gesteigerte Kehraus, der einen mitreißenden Schlußpunkt hinter die zwischen ausgelassener Lebensfreude und lyrischer Besinnung wechselnde Spielfolge setzt. Mit einfachen Mitteln ist der instrumentale Teil gemeistert, der teils illustrative Aufgaben erfüllt, teils durch die Begleitung die Stimmung vertieft und bereichert. Auf den

Musikfesten in Baden-Baden hat sich Helmut Degen in steigendem Maße die Beachtung seines auf die Erfüllung der großen Form gerichteten Musizierwillens erkämpft. Hier zeigt er sich von einer neuen, heiter gelösten Seite, und er beweist damit, daß kontrapunktische Übung nicht das Bekenntnis zu volkstümlicher Urwüchsigkeit ausschließt. Angesichts der Frische der Erfindung und der eingänglichen Melodik war es nur selbstverständlich, daß die von der Singgemeinde Oberhausen und von Mitgliedern des Bonner Städtischen Orchesters unter Leitung von Karl Heinrich Schweinsberg in vorbildlicher Gesamtleistung herausgebrachte Uraufführung ein einmütiger Erfolg wurde und dem Komponisten lebhaften Beifall einbrachte. Der Kantate voraus ging die gleichfalls mit hervorragendem stimmlichen Einsatz bewältigte Aufführung der „Westfälischen Volkslieder für Chor und Instrumente" von Wilhelm Maler. Veranstalterin dieser „Fröhlichen Chormusik" war die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, die einmal im Jahre dem zeitgenössischen musikalischen Schaffen ihre Aula öffnet.

Friedrich W. Herzog.

„Kurmusik auf neuen Wegen"

Musikfesttage in Bad Salzuflen

Wenn nach einem Ausspruch Kants die Musik eine „zudringliche Kunst" ist, so soll die Kurmusik das Gegenteil beweisen. Ihr Einsatz als seelisches Kurmittel ist erprobt und bedarf keiner näheren Begründung. Es gibt kaum ein deutsches Kur- und Heilbad, in dem nicht regelmäßig zur Unterhaltung musiziert wird. Die Reichsmusikkammer hat durch die Einrichtung eines Ausschusses für Kurmusik die Wichtigkeit einer besonderen Betreuung dieser „Sparte" anerkannt und durch die Forderung auf Beschäftigung der Kulturorchester in den Bädern eine allgemeine Erhöhung des künstlerischen Wertes dieser Musikpflege durchgesetzt. Dagegen sind die Unterhaltungen über die Grundlagen einer gerade in den Bädern und Kurorten zu pflegenden Unterhaltungsmusik immer noch nicht einer gültigen Klärung entgegengeführt. Unterhaltungsmusik soll Freude und Entspannung bereiten. Sie soll leicht eingehen und dem Hörer keine übermäßigen geistigen Anstrengungen auferlegen. Sie soll wahr sein und keine falschen Gefühle heucheln, sondern nur einem schlichten Empfinden Ausdruck verleihen. Ihre heitere Grundnote läßt jedenfalls ungezählte Variationen zu. Sie kann auf Filzschuhen und auf Nagelschuhen — bildlich gesprochen — einherschreiten und wird in jeder Form ihre Liebhaber finden.

Das lippische Staatsbad Salzuflen hat als Kurorchester das Städtische Orchester Gelsenkirchen verpflichtet und mit ihm einen Instrumentalkörper, der auch anspruchsvolle Aufgaben zu erfüllen vermag. Mit einem unter Förderung der Reichsmusikkammer durchgeführten Musikfest „Kurmusik auf neuen Wegen" unternahm es den Versuch, die Möglichkeiten der Kurmusik im Heilbad beispielhaft aufzuzeigen. Hermann Henrich, der Leiter der Fachschaft Orchester in der RMK., konnte zwar auch nur die gebräuchliche Definition aussprechen, daß in der Musik das echt sei, was gut und wahr ist. Wenn er in seinem Vortrag der persönlichen Meinung Ausdruck gab, daß die Ausschaltung des Verstandes das Wesen des Musikhörens ausmache, dann war die Vortragsfolge des Sinfoniekonzertes des Musikfestes kaum eine Probe aufs Exempel. Eine Chaconne geht dem Hörer ohne geistige Mitarbeit schwerlich ein, selbst wenn sie in einer nach bewährten Vorbildern geschriebenen Arbeit Henrichs über die Durtonleiter läuft. Das gleiche gilt von zwei Uraufführungen, die das Kurorchester unter Otto Friedrich spielte. Friedrich Siebert benennt seine sinfonische Dichtung „Der Bamberger Reiter" nach einem der berühmtesten deutschen Bildwerke. Das klar greifbare und mit tüchtigem technischen Können in posaunengepanzerter Instrumentation verarbeitete Thema ist im Grunde beziehungslos zu dem in seiner Suggestivwirkung außerhalb jeder Diskussion stehenden Titel. Es mag in diesem Zusammenhang an ein Wort Hebbels erinnert werden. Als man ihm einmal erzählte, daß der brave Emanuel Geibel eine Nibelungen-Tragödie zu dichten plane, meinte er: „Das ist ja, als ob ein Kanarienvogel den Donner nachmachen wollte." Denselben Gegensatz spürten wir zwischen Sieberts Komposition und der großartigen Plastik des Bamberger Meisters. Erich Anders' „Sinfonischer Vorspruch" gewann erst in den Schlußtakten jene Prägnanz, die man als leicht faßlich zu bezeichnen pflegt. In der Nachbarschaft von Beethovens G-dur-Klavierkonzert, das Hans Martin Theopold in gereifter Auffassung darbot, hatten Anders und Siebert erst recht keinen leichten Stand.

Hingegen befanden sich unter der volkstümlichen Musik zeitgenössischer Komponisten einige Werke, die als Gewinn auch außerhalb des Kurgebrauchs anzusprechen sind. Hans Uldalls „Hamburger Humoresken" und Ottmar Gersters „Oberhessische

Bauerntänze" wirkten trotz einer allzu ängstlichen zurückhaltenden Wiedergabe in ihrer unmittelbar zündenden Rhythmik ebenso unmittelbar wie die Verarbeitung bekannter Volkslieder in Karl Kämpferts „Schwäbischer Rhapsodie" oder Theodor Blumers Deutscher Volksliederfantasie. Hier sind die neuen Wege der Kurmusik also im wesentlichen eine Rückkehr zum Erprobten bei weitgehender Ausschaltung der salonbedingten Tanzmusik. Ansonsten ist zu sagen, daß gerade eine Uniformierung der Konzertprogramme im Bade- und Kurort nicht am Platze ist. Die deutsche Musik ist so reich und vielfältig, daß ein einigermaßen in der Literatur bewanderter Dirigent leicht Mittel und Wege finden kann, um allen Ansprüchen der ruhebedürftigen und nach geistiger Sammlung ringenden Kurgäste gerecht zu werden. In Bad Salzuflen wurde ein Weg gezeigt, der andere Versuche und Möglichkeiten nicht ausschließt. Über den Erfolg entscheidet am Ende immer nur der Widerhall auf seiten der Musikempfangenden. Und hier ist zu sagen, daß der Erfolg der Konzerte durch beifällige Zustimmung unterstrichen wurde.

Friedrich W. Herzog.

Eine nationalsozialistische Oper?

Zur Uraufführung von Kurt Gerdes „Rama" in Krefeld

Wenn das Volk von Ajozja, das nach den Angaben im Programmheft ein indisches Königreich archaischer Zeit ist, einen Mann als aller Welt herrlichsten Streiter und als gottgesandten hehrsten Helden begrüßt, dann geschieht solches wohl kaum ohne triftigen Grund. Es genügt aber nicht, daß besagtes Volk davon weiß, es muß auch den Zuschauern erzählen, wieso und warum dieser „Rama" genannte Mann ein Held ist, wenn er selbst durch den Willen des Dichterkomponisten daran gehindert wird, wenigstens einmal eine Tat vor unseren Augen zu vollbringen. Er braucht ja nicht gleich wie Tamino in der „Zauberflöte" die Schlange, wie Siegfried den Drachen oder Lohengrin den Telramund erschlagen, aber irgendwie muß er sich doch legitimieren. Wir sehen ihn als Liebhaber der schönen Sita in Erwartung seiner Thronbesteigung, die im letzten Augenblick durch die Intrigen der Amme Manthara verhindert wird. Ramas Vater hat seiner Lieblingsfrau Keikeja einmal einen Blankoeid geleistet, den er jetzt einlösen muß. Sein Erstgeborener Rama wird vom Hofe verbannt und sein Zweitgeborener Baratha, Keikejas Sohn, zum König ernannt. Das Opfer Ramas, der mit Sita davonzieht, wird von Baratha nicht angenommen. Als er die Hintergründe seiner „Karriere" erfährt, wendet er sich voll Haß gegen seine Mutter, die nun den Weg der Buße zum freiwilligen Flammentod beschreitet. In einer Urwaldlichtung singen indes Rama und Sita ein Liebesduett, in dem Sita gesteht, daß sie eben von einer Schlange gebissen wurde und nun sterben müsse. Baratha mit seinem Gefolge ist ausgezogen, um Rama zurückzuholen. Er trifft seinen Bruder mit der toten Sita im Arm. Vergeblich bietet er ihm den Thron des Vaters an. Rama wird noch fürderhin in „ferner Wildnis" weilen, da nach seinen Worten die Einsamkeit urgöttliche Gewalt an ihm vollbringen will. Nach Ablauf der ihm von seinem Vater diktierten dreizehn Jahre werde er heimkehren und mit Baratha die Sorge um das Reich teilen.

Dies der Inhalt des Werkes, das in gesprochene und gesungene Partien geteilt ist. Rama, Sita, Baratha und der Chor singen, während der alte König, Keikeja, die Amme, der Führer der Leibwache und die Soldaten sprechen. Soweit von Handlung gesprochen werden kann, vollzieht sie sich im gesprochenen Teil, so daß die Musik, die im Harmonischen, Rhythmischen und Instrumentalen von gewollter Primitivität ist, in die zweite Linie gedrängt erscheint. Wenn man weiß, daß das Werk ursprünglich für die Freilichtbühne geplant war, kann man ihren Stil etwa gerechtfertigt finden. Kurt Gerdes ist ohne Zweifel ein ideal strebender Musiker, aber er hat sich hier in eine Konstruktion verloren, die auf die Voraussetzung jeder wirklichen Dramatik, auf Kampf, Sieg oder Niederlage des handelnden Menschen, verzichtet. Der Untertitel „musikalisches Epos" er-

scheint in diesem Falle zutreffend, doch nicht erschöpfend. Wenn man die wirkungsvollsten Stücke der Partitur herausgreift, die Mädchentänze, Kriegerszenen und hymnisch ausgeweiteten Chöre, könnte man auch von einem Schauspiel mit musikalischen Einlagen sprechen. Neben Szenen, denen eine eindrucksvolle Bildhaftigkeit nicht abzusprechen ist, stehen sprachliche Gebilde, die nicht ohne weiteres eingänglich sind. „Sie schwebt inmitten der Begebenheiten, als wären sie belästigend, dahin", sagt z. B. die Amme vom „melancholschen Wiegeschreiten" der Sita. Hinter die Behauptung der Programmeinführung, daß dem Werk „ein in unserem nationalsozialistischen Sinne religiöser kultischer Charakter" anhafte, müssen wir allerdings ein Fragezeichen setzen.

Die Krefelder Uraufführung, von Hans Aeberli in Bühnenbilder von orientalischer Phantastik getaucht, wurde von Werner Richter-Reichhelm mit begeisterter Hingabe dirigiert. Paul Tredes Regie stellte Szenen von regelmäßiger Breitenwirkung. Willy Grote war ein schön singender, in der Erscheinung jungsiegfriedhafter Rama, Anni Neumeister besaß als Sita lyrische Süße, und Ludwig Renkos Tenor gab dem Baratha kraftvolles tenorales Profil. Die Sprechrollen vertraten Marianne Zinn als Keikeja, Maria Pfiegl als Amme und Werner Otto, Eugen Stoll, Erwin Pongs, Albert Hartges und Egon Müller-Franken in den männlichen Rollen. Am Schluß der Aufführung konnte der anwesende Dichterkomponist inmitten der Darsteller den Beifall entgegennehmen.

Friedrich W. Herzog.

Festliche Musiktage in Potsdam

Nachdem sich im vorigen Jahre die erstmals veranstalteten „Festlichen Musiktage in Potsdam" so gut angelassen hatten, wurde diese neubelebte musikalische Tradition der alten Soldatenstadt mit einer Folge erlesener musikalischer Veranstaltungen in der Zeit vom 31. Mai bis 11. Juni fortgesetzt. Ministerpräsident Generalfeldmarschall Göring hatte selbst die Schirmherrschaft übernommen. Nachdem 1938 Johann Sebastian Bach und mit ihm die am Hofe des Großen Königs gepflegte Musikkultur im Mittelpunkt der festlichen Musiktage stand, kündete die Vortragsfolge dieses Jahres, die sich um Haydn und Mozart rankte, von dem Wandel der musikalischen Anschauungen unter Friedrich Wilhelm II. Überwiegend wurden diese Tage zu einer Mozart-Woche. Die innere Verbindung Mozarts mit der Potsdamer Musiktradition geht ja weit über seinen Besuch in der Residenzstadt hinaus und ist vor allem in seinem engen künstlerischen Verhältnis zu Philipp Emanuel Bach begründet.

Die künstlerische Leitung der Festtage hatte Edwin Fischer, der auch musikalisch einen großen Teil des Programms bestritt. Ein Sinfoniekonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler und mit Edwin Fischer und Wilhelm Kempff als Solisten war der glanzvolle Auftakt. Es erhielt nicht nur eine musikalische, sondern auch eine besondere lokale und gesellschaftliche Hochstimmung, da zahlreiche führende Männer der Stadt Potsdam und des Berliner Musiklebens anwesend waren. Nach dem von Wilhelm Kempff mit fein abgewogener Gestaltungskraft gespielten B-dur-Klavierkonzert KV. 450 vereinigten sich Furtwängler, Edwin Fischer und Wilhelm Kempff zu einem mit erlesenem vielstufigen Anschlag spielenden Pianisten-Trio in Mozarts F-dur-Konzert für 3 Klaviere und Orchester KV. 242. Beethovens Siebente in der bekannten hinreißenden Interpretation Furtwänglers beschloß diesen Abend.

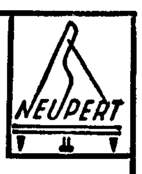
Überwiegend von Potsdamer Kräften wurde die Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" in der Garnisonkirche bestritten. Karl Landgrebe konnte dabei die ausgezeichnete Stimmdisziplin des Städtischen Chores Potsdam unter Beweis stellen, während die Berliner Philharmoniker mit gewohnter Sicherheit den instrumentalen Teil bestritten. Helene Farni, Heinz Marten und Fred Drissen waren die stilkundigen Solisten.

Einen Höhepunkt der festlichen Musiktage bildeten die Abende Edwin Fischers und seines Kammerorchesters im Potsdamer Schauspielhaus. Das war wirklich ein Musizieren aus dem Geist Haydns und Mozarts. Aus der reichen Vortragsfolge seien die Bläserserenade B-dur KV. 385 und die mit reizvollen Echowirkungen aufwartende D-dur-Serenade für vier Orchester genannt, ferner das beseelte Es-dur-Quintett KV. 452 — unübertrefflich von dem Bläserquartett der Staatsoper unter Mitwirkung von Paul Luther (Flöte) gespielt — und das Klavierkonzert KV. 482, mit dem Mozart diese musikalische Gattung weit über seine Zeit hinaushebt. In dem Zusammenspiel Fischers und seines Orchesters dokumentierte sich eine vollendete innere und äußere musikalische Einheit. Eine ungewöhnliche Gabe wurde an einem dieser Abende den Hörern mit Originalschöpfungen Mozarts für die Glasharmonika dargeboten, die Bruno Hoffmann eine klangliche Reform verdankt. Man kann bei dieser sehr zarten Musik am besten von Sphärenklängen sprechen, die Hoffmann mit

technischer und musikalischer Meisterschaft hervorzauberte. Zusammen mit Ferry Gebhardt wiederholte Fischer im letzten Potsdamer Konzert seine hier bereits gewürdigte Wiedergabe von Mozarts Es-dur-Klavierkonzert KV. 365, und mit Haydns letzter „Londoner" Sinfonie in D-dur Nr. 104 ließ er die Festlichen Musiktage ausklingen.

Ein besonderes Ereignis bedeutete die Aufführung von Mozarts Opernfragmente „Zaide", die mancherlei von Gehalt und Form der „Entführung" vorausnimmt. In Willy Meckbachs Bearbeitung erlebte das entzückende Werk in dem schönen Rokokotheater des Neuen Palais eine eindrucksvolle Wiedergabe. Hans von Benda als Dirigent des Berliner Kammerorchesters, der Spielleiter Bernd Lürgen, das Sängerensemble Gerda Altendorf (die für Erna Berger eingesprungen war), Einar Kristjansson, Alfred Bartolitius, Karl Schmitt-Walter und Franz Notholt lösten ihre Aufgaben mit feinem Stilempfinden.

Ein Serenadenabend im Hof des Potsdamer Stadtschlosses ergänzte diese Darbietungen nach der Seite einer stimmungsvollen Freiluftmusik. Hier musizierten analog den Schlüterhof-Konzerten Berlin Hans von Benda und das Philharmonische Orchester in einer Umgebung, deren natürlicher Reiz an diesem Sommerabend noch durch die angestrahlte Architektur des Fortuna-Portals gesteigert wurde. Eine Turmmusik aus dem 17. Jahrhundert Händel, Mozart, Gluck und friederizianische Märsche bildeten das Programm, und Emmy Leisner sang zwischen den Instrumentalwerken die Orpheus-Arie und die ergreifende „Mutterklage" aus Händels „Otto und Theophano" mit klangvollem Alt.



An allen Tagen bestätigte ein ausgewähltes musikkundiges Publikum durch seinen Beifall, daß die „Festlichen Musiktage" in Potsdam 1939 unter den Sommerveranstaltungen des Jahres einen hohen Rang einnehmen.

Hermann Killer.

Das 5. „Niederbergische Musikfest"

Der Ruf und die Eigenart der „Niederbergischen Musikfeste" in dem idyllischen Städtchen Langenberg zu Füßen der Funktürme des Reichssenders Köln sind in fünf Jahren durch die Initiative der Partei und ihres Kreisleiters Dr. Berns so fest gegründet, daß sie auch heute noch als Vorbild dafür gelten können, zu welchen Leistungen eine verantwortungsbewußte Kulturpolitik einen kleinstädtischen Kreisverband zu erheben vermag. Bei der 5. Wiederholung des Musikfestes gab der Kreisleiter jetzt die Bildung eines eingetragenen Vereins bekannt, der von nun an auch die künstlerischen Dinge allein verantwortlich bestimmen wird. Die „Niederbergischen Musikfeste" sind von jeher Feste der Gemeinschaft gewesen, die alle musikalischen Kräfte der Landschaft zum klingenden Erlebnis werden ließen. Auch diesmal sang und musizierte das ganze Volk aus vollem Herzen: bei der zügigen Blasmusik der Jugend, beim Morgensingen der Mädel mit köstlichem alten und neuen Liedgut, bei der „Heldischen Feier" und beim friedlichen Wettstreit der niederbergischen Männerchöre mit ihren berühmten, ausgesucht schönen Stimmen.

Darüber hinaus waren die Festtage den musikpolitischen Fragen und Forderungen der Gegenwart in weitestem Maße aufgeschlossen. Man hörte die Uraufführung einer „Partita" von Heinrich Lemacher, der dabei von der linearen Triebkraft barocker Themen ausgeht und ihnen ein farbig reizvolles Gewand anlegt. Für eine Serenade gibt sich die „Gohliser Schloßmusik" von Sigfrid W. Müller schon bald einem ungewöhnlichen Ernst hin, der auch noch den Humor des Schlußsatzes überschattet. Dagegen trägt das Konzert für Waldhorn und Orchester von Hermann Blume seine besten Werte als handfeste Gebrauchsmusik in sich und gibt einer melodisch bestimmten und romantisch verklärten Musizierlaune freie Bahn. Einer sinfonischen Dichtung: „Den Gefallenen des 9. November" hat Otto Leonhardt im Sinne Bruckners und Wagners gewaltigen Aufriß gegeben. Am eigenwertigsten der Mittelteil, dessen heroische Majestät über jede übliche Trauermusik hinausreicht.

Einen hervorragenden Platz nahm diesmal in Langenberg die Pflege des Chorschaffens ein. Sowohl Kurt Lißmanns Kantate „Der ewige Kreis" (für Baritonsolo und Männerchor) wie Otto Siegls „An der Donau" darf man als Ergebnisse eines handwerklich gefestigten Könnens und einer soliden Arbeit ansprechen. Lißmann weiß nur zu genau, was der Männerchor verlangt und gibt ihm in der Kantate, einem jubelnden Hymnus an

den Wechsel der Jahreszeiten, dankbare und wirkungsvolle Aufgaben. Siegl hat seinem Werk die Verse der Siebenbürger Dichterin Gerda Mieß zugrunde gelegt und führt seine Musik von weitschweifiger Lyrik zu einer Schicksalsklage aller Deutschen draußen in der Welt empor.

Mit der Besinnung auf Beethoven, dessen Klavierkonzert G-dur von Max Pauer zu verklärter Reinheit erhoben wurde, klang das erste Festkonzert aus. Wenn aber am Ende der Langenberger Tage die Schlußszenen aus den „Meistersingern" standen, so war das von symbolischer Bedeutung. Hier wurde der Konzertsaal selber zur Festwiese. Die Chöre aus Langenberg und Velbert entfalteten zusammen mit dem voluminösen Bariton von Max Roth (Sachs) ein Singen von festlicher Größe.

Das knapp einen halben Monat alte Städt. Orchester Solingen (Niederbergisches Landesorchester) legte in Langenberg mit Anstand seine erste Bewährungsprobe ab. Musikdirektor G. Mombaur setzte das Vollgefühl der jugendlichen Kraft, von dem das Orchester beseelt ist, in allen Dingen betont ein. Wenn Dr. Berns die Verdienstplakette Mombaur als dem ersten überreichte, so ist damit sein besonderes Wirken für die „Niederbergischen" sichtbar ausgezeichnet.

Heinz Maaßen.

„Der Kobold" von Siegfried Wagner in der Berliner Staatsoper

Am 6. Juni wäre Siegfried Wagner 70 Jahre alt geworden. Die Staatsoper, deren Generalintendant Heinz Tietjen Bayreuth besonders eng verbunden ist, ehrte ihn durch die Aufführung seiner dritten Oper, des 1904 entstandenen „Kobold". Dadurch haben die Berliner Opernhörer zum zweiten Male in einer Spielzeit Gelegenheit erhalten, Siegfried Wagners Kunst kennenzulernen, denn bereits im Herbst vorigen Jahres wurde an der gleichen Stätte sein „Schmied von Marienburg" aufgeführt. So unklar das Persönlichkeitsbild dieses Meisters dem breiteren Publikum ist, weil es die Vorstellungswelt, die mit dem Namen Richard Wagners verknüpft ist, unwillkürlich auf den Sohn überträgt — was gelegentlich sogar zu tragischen Verkennungen führte — so unkompliziert und fest umrissen in seiner besonderen Eigenart ist sein musikdramatisches Schaffen. Er steht ganz im Gegensatz zu einer namentlich früher landläufigen Meinung, die den Sohn stets in einen abwegigen Vergleich mit dem Vater setzte, ganz im Zeichen einer klaren Trennung vom Werk des Bayreuther Meisters und einer weisen Selbstbeschränkung. Zwar ist auch Siegfried Wagner Dichterkomponist wie sein Vater, aber was dort gedankentiefe Durchdringung und allkünstlerische Gestaltwerdung eines Mythus war, das bleibt hier bewußt in den Grenzen schlichter Volkstümlichkeit. Die Welt der Sagen und Märchen mit den vertrauten Gestalten der Ritter, Edelleute, Bürger und Handwerker, Krieger, Nixen und Teufel findet in den poesieerfüllten, freilich auch episch sehr breiten, von mancherlei Handlungsfäden durchkreuzten Textbüchern Siegfried Wagners eine durchaus eigene Prägung. Auf der gleichen Linie liegt der gleichmäßige, romantisch-unproblematische Melodienfluß dieser Musik, die treffend auf die Note lyrisch-volkstümlicher Besinnlichkeit abgestellt ist, in der Siegfried Wagners Kunst wurzelt.

Für den „Kobold" geben hauptsächlich Sagen- und Märchenmotive der Gebrüder Grimm die handlungsmäßige Grundlage. Der Erlösungsgedanke und die Idee des „Schuldlos-Schuldigseins" stehen im Mittelpunkt. Zauber- und Spukgestalten sind wie selbstverständlich mit der realen Wirklichkeit verbunden, und im seltsamen Zwielicht einer gleichnisverhängten und symboltief unterbauten Fabel erkennt man die Absicht des Autors, wesentliche Zusammenhänge unausgesprochen zu lassen. Wenn es auch kaum gelingen mag, die Handlung kurz zu schildern, so diene doch zum Verständnis, daß die Kobolde die Seelen ermordeter Kinder sind, daß Verena, das unschuldige Mädchen, das von dem geheimnisvollen Ekhart auf ihre Sendung aufmerksam gemacht wird, durch ihren Opfertod das Seelchen ihres gemordeten Bruders erlöst, daß ferner ein geheimnisvoller Stein als Inbegriff des Liebesglückes eine ebenso geheimnisvolle Rolle spielt, und daß fast in jede Szene, auch in die volkstümlich-heiteren, die Geisterwelt mit ihren unirdischen Rätseln hineinragt.

Die Aufführung der Staatsoper wurde von großer Hingabe an das Werk getragen. Wolf Völkers Inszenierung, für die Karl Voll romantisch-phantastische Bühnenbilder geschaffen hatte, gab der schwer zu fassenden Welt dieses Werkes durch lebensnahe Züge erhöhte Bühnenwirkung, und Johannes Schüler am Dirigentenpult holte mit feinem Sinn die erforderlichen musikalischen Akzente aus der ebenmäßigen Partitur heraus. Carla Spletter als gemütstiefe, anmutig singende Verena zeigte in Gesang und Spiel viel Liebreiz und Können. In den anderen Rollen, die hinter dieser Gestalt zurücktreten, zeichneten sich Eugen Fuchs als Wanderkomödiant Trutz, Josef von Manowarda als würdiger „Warner und Leideuter" Ekhart, Willi Domgraf-Faßbaender und Else Tegetthoff als schicksals-

verstricktes Grafenpaar, Gino Sinimberghi als Schauspieler und Liebhaber, ferner Margarete Arndt-Ober, Irmgart Armgart und Otto Helgers aus. Der freundliche Beifall, den diese Spielgemeinschaft dem Werk erstritt, galt zweifellos auch dem anerkennenswerten Bestreben der Staatsoper, Wesen und Eigenart von Siegfried Wagners Kunst einer größeren Operngemeinde zu erschließen.

Hermann Killer.

„Sonnenflammen" von Siegfried Wagner im Opernhaus zu Düsseldorf

Jahrzehntelang hat Siegfried Wagner, der im August des Jahres 1930 mitten in der Festpielzeit in Bayreuth aus der Arbeit für das Werk seines Vaters durch den allzufrühen Tod herausgerissen wurde, vergeblich um die Anerkennung als Opernkomponist gerungen. Als er dann feststellen mußte, daß er vergeblich gegen die Vorurteile und Gehässigkeiten seiner „Zeitgenossen", hinter denen als Antreiber die jüdische oder von Juden geführte Journaille stand, ankämpfte, warf er keineswegs entmutigt die Flinte ins Korn. Er schrieb weiter Werk auf Werk, ohne sich durch die Dolchstöße und das Totschweigen seiner Musik beirren zu lassen. So hat sich Siegfried Wagner als Komponist wie als Hüter des Bayreuther Erbes in einer wankelmütigen Zeit, in der die Leistung wenig, die Sensation alles bedeutete, als ein mannhafter Charakter bewährt. Der Glaube an sein Werk galt ihm mehr als der augenblickliche Tageserfolg. Nichts spricht überzeugender für seine Haltung als ein Brief, den er am 25. Februar 1929 schrieb. Hier lesen wir u. a. „Ich bin so ruhig und gelassen, so wenig ruhmsüchtig, daß ich mit Vergnügen den Anderen den Vortritt lasse. Vielleicht wird die Zeit kommen, in der das Publikum die Moschus-Düfte der Gegenwart satt kriegt und sich freut, etwas deutsche Waldluft einzuatmen. Ob ich es erleben werde, ist ganz gleichgültig. Für diese Gegenwart habe ich nicht geschaffen. Wie wenig mich das, mehr wie sonderbare, Benehmen gegen mich innerlich berührt, können Sie aus meiner vielleicht noch gesteigerten Schaffensfreude ersehen."

Ob die Theaterleiter dem Opernschaffen Siegfried Wagners einen Gefallen erweisen, wenn sie wahllos eine Oper nach der anderen aufführen, ist nicht unbedingt zu bejahen. Denn auch in seinem Lebenswerk gibt es Ebbe und Flut. Nicht immer gelang ihm der Wurf so vollkommen, daß er heute noch lebenskräftig erscheint. Manches Textbuch ist in der Handlungsführung undurchsichtig geraten, so daß zum Verständnis seine Lektüre notwendig ist. Die Musik bedarf solcher vorherigen Erläuterung nicht. Sie fließt so melodiefroh und eingänglich dahin, daß jedes Ohr sich willig ihrem Wohlklang öffnet. Sie begleitet das Geschehen, ohne es zu belasten, und weitet sich vor allem in den Chorszenen zu schöner Volkstümlichkeit. Außerdem ist sie für die Gesangsstimmen dankbar geschrieben. Voraussetzung ist allerdings auch hier, daß sich der Hörer unbefangen dem Erlebnis hingibt und nicht den Versuch macht, in dem Werk des Sohnes das Pathos des Vaters zu suchen oder gar den Sohn am Vater zu messen. Richard Wagner monumentalisierte die Gestalten seiner Musikdramen zu mythischer Größe, sein Sohn Siegfried fand Genüge an den Märchen und Sagen seiner fränkischen Heimat, die er auf romantische Weise vertonte.

In „Sonnenflammen" ist es der fränkische Ritter Fridolin, dessen Erlösung am Ende aus eigenem Willen zur Sühne erfolgt. Er hat sich an der Sonne von Byzanz die Flügel verbrannt und Weib, Haus und Hof vergessen. Statt der gelobten Kreuzfahrt ins heilige Land bleibt er am Hofe des sittenlosen Kaisers Alexios und sinkt bis zum ehrlosen geschorenen Narren herab. Erst der Fluch seines Vaters, der ihn im Augenblick seiner tiefsten Erniedrigung auffindet, reißt ihn aus seiner Schwäche und treibt ihn zur Sühne, die er mit einem Dolch an sich selber vollzieht. Um diese an sich charakterschwache Hauptgestalt gruppieren sich eine Fülle von Gestalten, die oft nur episodenhaft auftreten.

Die Düsseldorfer Erstaufführung der „Sonnenflammen", die Wolf von der Nahmer mit sicherem Griff dirigierte und Hubert Franz lebendig und bildkräftig inszenierte, empfing ihr szenisches Gesicht durch Wieland Wagners in orientalischer Ornamentik gebändigte und in südlicher Atmosphäre schwelgende Bühnenbilder. Die ersten Sänger der Oper waren aufgeboten, um dem Werk eine außergewöhnlich stimmliche Form zu geben: Erna Schlüter als Kaiserin, Emil Frickartz als Fridolin, Josef Greindl als sein Vater, Josef Lindlar als Kaiser, Lotte Wollbrandt als Iris, Walter Hagner, Hans Peter Mainzberg, Marianne Schröder, Alfred Poell und Aldenhoffs Tenor, der seine besondere Eignung für das Charakterfach in der ins Buffoneske vorstoßenden Partie des Narren Gomella offenbarte. Auch dem Chor unter Michel Kühl und dem Ballett (Heinz Denies) sind in dieser Oper dankbare Aufgaben gestellt, die entsprechend erfüllt wurden.

Friedrich W. Herzog.

Salzburgs Mozarteum zur Musikhochschule erhoben

Grundsätzliche Richtlinien des Reichsministers Rust zur Musikarbeit

Zum feierlichen Eröffnungsakt im großen Festsaal des Mozarteum zu Salzburg begrüßte anläßlich der Erhebung des Mozarteums zur Musikhochschule Gauleiter Reiner, der seiner Freude über die Anerkennung der geleisteten Musikarbeit Ausdruck gab und Dozenten- und Studentenschaft zu weiteren großen Leistungen verpflichtete, den Reichsminister, Gauleiter Rust.

In seiner Rede umriß der Minister die Fragen der völkischen Musikkultur, wobei er eine einheitliche Entwicklungslinie von der Musikarbeit an der Jugend und am Volk bis hinauf zu der Erziehung des Fachmusikernachwuchses aufzeigte. Dabei forderte er, daß für die gesamte Musikarbeit die gleichen Prinzipien einer echten völkischen Musikkultur alleinige Richtschnur sein müßte, daß auf der einen Seite die Entwicklung aus der Breitenarbeit nicht übersehen und als unbedeutend abgetan werden dürfte, und auf der andern Seite die Gipfelleistungen unserer deutschen Musik als immer zu erstrebendes Hochziel bestehen müßten. Auch die Ausbildung der Fachmusiker an den Musikhoch- und Fachschulen müsse diesen notwendigen Forderungen der gegenwärtigen völkischen Musikkulturfragen entsprechen. Durch Erfüllung dieser Forderung werde sich dann die unheilvolle Kluft zwischen Musik und Volk überbrücken lassen. So ergibt sich die Zusammengehörigkeit und unauflösbare Einheit der musikalischen Erziehung des ganzen Volkes und all seiner Hörenden, Ausführenden und Schaffenden.

Die Reichsstudentenführung begrüßt die Ausführungen des Reichsministers Rust um so freudiger, als diese Gedankengänge die Leitsätze für ihre gesamte musikstudentische Arbeit und musische Erziehung seit längerer Zeit bilden und findet durch diese Rede die Richtigkeit ihrer Kampfziele bestätigt.

Anschließend an die Worte des Reichsministers Rust übernahm der Generalintendant Professor Clemens Krauß die Leitung der Musikhochschule, indem er versicherte, in aller Ehrfurcht vor dem Werke Mozarts und im Geiste des großen Künstlers und Erziehers Adolf Hitler sein Amt zu führen. An dem gleichen Tage fand auch aus Anlaß der Hochschulernennung eine Vollversammlung der Studentenschaft statt, in der der Musikreferent der Reichsstudentenführung, Pg. Rolf Schroth, die Errichtung einer Studentenführung unter Einsetzung des kommiss. Studentenführers, HJ.-Scharführer Cesar Bresgen bekanntgab und ein ausführliches Referat über bisher geleistete mehrjährige musikstudentische Arbeit und deren Ziel in der Kameradschafts- und Erziehungsarbeit hielt. Er zeigte dabei die Fehler der ehemaligen bürgerlichen Musikkultur und einer allzusehr formal technischen Musikschulbildung der Vergangenheit auf und entwickelte die Grundsätze einer völkischen Musikerziehung vom singenden Volk bis zur erlebnisstarken hörenden Gemeinschaft, vom Lied bis zur Sinfonie, und unterstrich die gleichen Ausbildungsgrundsätze des Musikschulwesens von Jugend und Volk bis hinauf zu den Akademien und den hohen Schulen der Musik. S. R.

Ernst Schiffmann: „Wera"

Opern-Uraufführung in Dortmund

Nach dem Willen des Dichterkomponisten sollen Schauplatz wie Gestalten dieser nach einer arabischen Erzählung geschaffenen Oper märchenhaft zeitlos wirken. Der Ernst, mit dem der heute achtunddreißigjährige Münchner Ernst Schiffmann dem Echten und Wahren ohne Konzessionen an die so beliebten und dankbaren Strauß-Klänge nachstrebt, ist anzuerkennen. Jedoch steuert sein Opernerstling „Wera" nur mit halbgespannten Segeln auf die Bühne. Der Verzicht auf handgreifliche dramatische Kontraste und die Neigung zu sparsamer, nicht eben flacher, aber nüchterner Lyrik nehmen dem Werk den theatralischen Impuls. Das Mosaik der oft sehr feinsinnigen Einfälle rundet sich nicht zu einem schwungvollen Ganzen, wie sich auch die Melodie nirgends in einem festen, breiten und strömenden Bett sammelt. Den Hinweis auf einen „kultisch ausgeweiteten, hymnischen Schluß" vernehmen wir sogar angesichts des mit dem Wort „Kult" getriebenen Mißbrauchs nicht ohne Unbehagen. Die Unkenntnis oder Nichtbeachtung der einfachsten dramatischen Voraussetzungen führte den Komponisten als Verfasser des Librettos auf Seitenwege abseits des Theaters, auf dem wir nun einmal nur das glauben, was wir sehen.

Die Heldin der Oper, die Tochter eines gefallenen Offiziers, zeigte sich im ersten Bild als Amazone, die von einigen rauhen Soldaten gefangengenommen wird. Ihr Anführer schenkt sie dem Fürsten des Südens als Tribut. Dieser erliegt der Liebe

auf den ersten Blick und heiratet Wera auf der Stelle, um dann gleich wieder in den Kampf zu ziehen. In der Zwischenzeit wird Wera durch die meuternde Palastwache entführt, von dem Karawanenführer in eindeutiger Weise belästigt und aus einem Tanztempel durch einen jungen Offizier befreit, den sie ehelicht, da der Fürst nach den ihr zugekommenen Nachrichten gefallen ist. Aber der Fürst des Südens lebt, und diese neue Kunde läßt Wera sofort ihren Offizier verlassen, um zu ihrem ersten Mann zurückzukehren, der sich aber weigert, angesichts der zweiten Ehe Weras die Beziehungen wieder aufzunehmen. So muß sie erkennen, daß nur ihr Tod diese „Sünde" löschen kann. Ein Überfall auf den Fürsten gibt ihr Gelegenheit, „mit der Waffe in der Hand" zu sterben, für den geliebten Mann, dessen Empfindungen von einem apotheosehaften Schlußchor „ausgeweitet" werden. In der von Dr. Hans Paulig dirigierten, von Peter Andreas inszenierten und Carl Wilhelm Vogel sinnenfreudig bebilderten Uraufführung im Dortmunder Stadttheater wuchs Renate Specht in der Titelpartie zur tragischen Heldin, die in ihrer persönlich bestimmten Verkörperung die anderen Darsteller weit hinter sich ließ, mit Ausnahme von Karl Leibold, der dem Fürsten mit gepflegtem Bariton Würde und Haltung verlieh. Am Schluß der Aufführung konnte sich Ernst Schiffmann, der auf den Reichsmusiktagen 1939 zu Düsseldorf mit einem Streichquartett zu Wort kam, inmitten der Hauptdarsteller für den achtungsvollen Beifall persönlich bedanken.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Breslau: Dem gegenwärtigen Schaffen hat die Breslauer Oper mit der Aufführung der neuen Oper „Die Bürger von Calais" von Rudolf Wagner-Régeny, übrigens unmittelbar nach der Berliner Uraufführung, ihre Einsatzbereitschaft und Aktivität gewidmet, ohne damit größere Lorbeeren und Anerkennung zu ernten. Das lag nicht an der Aufführung selbst, sondern an der dem herkömmlichen dramatischen Gesetz der Bühne so völlig widersprechenden und entgegengesetzten Stilhaltung des Werkes, das ja anläßlich der Uraufführung wohl schon genügend beleuchtet wurde. Auch in Breslau konnte die düstere Einfarbigkeit und episch gleichmäßige Beschaulichkeit der Gestaltung keine nachhaltigen Anregungen und Wirkungen ausstrahlen. Zu dem gedankenschweren Idealismus des Opernbuches erschien die Musik Wagner-Régenys in einem stilistischen Gegensatz durch die betonte Herauskehrung des rhythmischen Elementes, so daß der zwiespältige Eindruck noch verstärkt wurde. Die Breslauer Oper hatte sich mit großer künstlerischer Gewissenhaftigkeit des Werkes angenommen und seine charakteristischen Wesenszüge mit sicherer Einfühlung erfaßt, so daß von der Wiedergabe über die Natur des Werkes kein unklarer Eindruck hinterlassen wurde. Als Ersatz für den plötzlich ausgeschiedenen Oberspielleiter Heinrich Köhler-Helffrich führte Dr. Erwin Falkenberg von der Staatsoper Berlin als Gast die schon begonnene Inszenierungsarbeit mit glücklicher Hand weiter fort, so daß die Geschlossenheit der Aufführung keinen Schaden erlitt. Seine Regie war auf eine strenge, fast abstrakte Stilisierung konsequent durchgeführt, unter äußerster Sparsamkeit der Lauf- und Ausdrucksbewegungen sowohl des Chores wie der Einzelpersonen. GMD. Philipp Wüst erfaßte die rhythmischen Ausdruckswerte der Musik mit sicherem Gefühl, und die Bühnenbilder Prof. Wildermanns gingen durchaus parallel mit den düsteren Farbwirkungen der Handlung. Ganz ausgezeichnet waren die Chöre, die ja einen Hauptfaktor in dem Werk darstellen. Chordirektor Justus Vebelak hat mit ihnen seinen großen Verdiensten einen neuen hervorragenden Erfolg hinzugefügt. Von den Hauptdarstellern sind die mit feinem Stilgefühl sich einfügenden Damen Liselott Ammermann, Lisa Walter, Herma Kaltner und die Herren Carl Erich Ohlaw und Hans Wirth besonders zu nennen.

Die zweite Mozart-Oper dieser Spielzeit war „Die Zauberflöte", ebenfalls in der alten Inszenierung von Prof. Wildermann. Kapellmeister Carl Schmidt-Belden war als Ausgleich dafür sehr erfolgreich um die musikalischen Kostbarkeiten bemüht, zumal ihm im Ensemble ein paar gute Mozart-Sänger zur Seite standen, Lisa Walter als Pamina und Erich Kunz als Papageno, der schon als Figaro seine gesangliche Kultur bestätigt hatte. — Die Wagner-Aufführungen standen sämtlich im Zeichen auswärtiger Gäste, eine festliche Darbietung der „Meistersinger" mit Kammersänger Rode als Sachs und zwei Abende des „Ringes", „Götterdämmerung" und

„Siegfried", mit Margarethe Bäumer als Brünhilde. Allein die obligate österliche Aufführung des „Parsifal" wurde von eigenen Kräften bestritten. In der ausgezeichneten Neuinszenierung der vorjährigen Spielzeit hinterließ das Werk wieder, zumal Philipp Wüst die Musik sehr flüssig und biegsam dirigierte, einen nachhaltigen, tiefen Eindruck.

Eine Neuinszenierung ließ die Spielleitung Gounods „Margarethe" angedeihen und brachte die bunte Romantik und spielerische Zauberwelt dieser französischen Goethe-Oper wieder als rechten Publikumserfolg heraus. Da vor dieser Neuinszenierung auch unmittelbar „Mignon" von Thomas im Spielplan erschien, wurde unwillkürlich wieder die Überlegung wach, wie doch diese beiden so undeutschen, durch und durch romanischen Auffassungen und musikalischen Gestaltungen der beiden Goetheschen Dichtungen sich auf unseren Bühnen halten und die Gegenwart keinen gültigen Versuch wenigstens einer deutschen Faustoper kennt. Sie sind — Gounod hat zweifellos musikalische Werte — immer noch sichere Publikumsstücke, deren Zugkraft bei Margarethe noch durch eine phantastisch ausgestattete und choreographisch gestaltete Walpurgisnachtszene erheblich erhöht wurde. Marta Welsen als Ballettmeisterin hat hier wieder eine bedeutsame Leistung vollbracht in phantasievoller Leidenschaftlichkeit und technischer Zucht der Tanzgruppe. Beide Werke wurden von Kapellmeister Schmidt-Belden betreut, der allen Melodien die richtige Leuchtkraft gab. Lotte Schimpke war eine sehr fein durchdachte und gehaltene Mignon, Rita Weise gab dem Gretchen echte deutsche Züge der Empfindsamkeit. Neben ihr ragte Hans Erich Born als ein sehr warm und menschlich gestaltender Valentin hervor. Hans Kicinski sang den Mephisto und Carl Erich Ohlaw den Faust mehr nach der französischen Eleganz des Verführers hin als mit dämonischer Triebkraft.

Carl Schmidt-Belden brachte dann noch eine sehr beschwingte und temperamentvolle Aufführung von Smetanas „Verkaufter Braut" heraus, deren Premiere allerdings in ihrem Gesamteindruck durch zwei aushilfsmäßig mitwirkende Gäste in den Hauptrollen ziemlich eingeschränkt wurde. Schließlich sind noch Lortzings „Undine" und das italienische Geschwisterpaar „Cavalleria" und „Bajazzo" in dem Reigen der wiederaufgenommenen Repertoireaufführungen zu nennen, die auch in dem nachweihnachtlichen Abschnitt der Spielzeit den Spielplan beherrschen.

Joachim Herrmann.

Mannheim: An Stelle der gewohnten Mai-Festwoche führte das Nationaltheater in diesem Jahre einen sich über mehrere Monate ausdehnenden Ostmark-Zyklus durch, der mit alten und neuen Meistern aus der Ostmark bekanntmachen sollte. Auf dem Gebiet der Oper befanden sich allerdings fast ausnahmslos Werke in der Spielplanfolge, die normalerweise auch auf ihr gestanden hätten. So wurden die Wiederaufnahme von Mozarts „Die Zauberflöte" und die beiden Operetten „Wiener Blut" und „Das Land des Lächelns" als Bestandteile dieses Ostmark-Zyklus gegeben. Auch die beiden Opernaufführungen des Nationaltheaters im Schwetzinger Schloßtheater, Mozarts „Entführung" und Haydns reizende, auf Goldonis Stegreifkomödie geschriebene komische Oper „Die Welt auf dem Monde" wurden darin eingebaut. Das liebenswürdige Genrebild vom Künstlerleben einer kleinen deutschen Residenz am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, „Der Musikant" des vor einiger Zeit verstorbenen Wieners Julius Bittner, war schon vorgesehen, bevor die Nachricht vom Tode des Komponisten kam. Jetzt wurde die Aufführung zu einer kleinen Gedenkfeier. Heinrich Hollreisers musikalische Leitung und Curt Becker-Huerts Regie hatten alles auf intime Wirkungen abgestimmt. Hans Schweska, Lutz-Walter Miller, Heinrich Hölzlin, Käthe Dietrich und Gussa Heiken sangen die Hauptrollen.
Den Ausklang des Ostmark-Zyklus und gleichzeitig die letzte bedeutende Erstaufführung der Spielzeit bildete Rudolf Wagner-Régenys „Die Bürger von Calais". Aus der abstrakt barocken Linearität der Musik und ihrer oratorienhaft pathetischen Breite suchte Curt Becker-Huert als Regisseur einen neuen Stil der Darstellung. An Stelle des Spiels setzte er die chorische Geste und große Bewegung. Dazu hatte er den Opernchor in gleichgekleidete Gruppen, die jede für sich geschlossene Ausdrucksbewegungen auszuführen hatten, unterteilt. Eine sehr strenge Gliederung des Bühnenbildes (Friedrich Kalbfuß) unterstrich diese neuartige Regie. Auch die Einzeldarsteller verzichteten weitgehend auf das individuelle Spiel. Sie fügten sich als Spitzen des eigentlich Handelnden der Oper, der „Bürger" in die chorische Bewegung mit gemessenen, der chorischen Ausdrucksbewegung gleichgerichteten Gesten in das Gesamtbild ein. Die von Dr. Ernst Cremer musikalisch betreute Aufführung ließ an Sorgfalt und Einsatzbereitschaft nichts zu wünschen übrig. Karl Klauß hatte die Chöre einstudiert, Heinrich Hölzlin als Gouverneur, Franz Koblitz und Erich Hallstroem als Peter und Johann von Wissant, Theo Lienhard als Sergeant, Marlene Müller-Hampe als Cornelia, Käthe Dietrich als Philomène und die übrigen Dar-

steller gingen mit Liebe an ihre Aufgaben. Die Aufnahme durch das Publikum war allerdings mehr als kühl, ein großer Teil der Zuhörer verließ das Theater lange vor Beendigung der Aufführung.

Carl Josef Brinkmann.

Konzert

Berlin:

- Kurt Thomas. In Berlin bekam man erstmalig das Oratorium „Saat und Ernte" von Kurt Thomas zu hören, und zwar in einer sehr sauberen und beschwingten Aufführung in der Hochschule für Musik. Der Komponist stand selber am Dirigentenpult und gab dem abendfüllenden Werk eine authentische Wiedergabe. Kurt Thomas, der bisher seine Chorwerke bewußt in die Nachfolge alter Musik gestellt hat, fügte hier in diesem Oratorium romantische und volkstümliche Elemente hinzu, die zu einer klanglichen Bereicherung führten, aber wiederum auch, da der Schmelzprozeß noch nicht vollendet ist, das Suchen nach einem endgültigen Stil allzu sichtbar erkennen lassen. Hochschulchor, Kantorei und Orchester der Hochschule sowie zahlreiche Gesangs- und Instrumentalsolisten setzten sich mit hingebendem Eifer für das Werk ein. Kurt Thomas wurde hier an der Stätte seines Wirkens besonders herzlich gefeiert.

- Walter Drwenski, der seit Jahrzehnten in Berlin ansässige Ostpreuße, gab in der Philharmonie einen großangelegten Kompositionsabend, der ihn als einen ernsthaft gestaltenden Komponisten auswies. Hatte man ihn bisher hauptsächlich als Schöpfer von Kirchen- und Kammermusiken kennengelernt, so hier als Sinfoniker. In gewaltigen Aufschwüngen, in der Zeichnung kraftgeballter und dramatischer Stimmungen düsterer Art ist er Meister. Selten nur klingen zartere und empfindsamere Motive auf. So fehlen die aufhellenden Lichter in seinen Werken. In seiner Sinfonie Nr. 1 greift er auf die Form der Kirchensonate zurück. In seiner 2. Sinfonie und in seiner Toten- und Heldengedenkkantate „Wir vergessen sie nicht" gibt er sich als überzeugter Romantiker. Unter Leitung des Komponisten kam unter Mitwirkung des verstärkten Städtischen Orchesters, des Erschen Männergesangvereins, sowie verschiedener Berliner Chöre und eines Solisten-Trios eine sehr lebendige Aufführung zustande.

- Lourdes Lages. Die junge brasilianische Pianistin Lourdes Lages konzertierte im Meistersaal. Ihre Technik ist zufriedenstellend. Aber in der musikalischen Gestaltung, in der stilistischen Ausarbeitung und in der Formgebung sind erst Ansätze zu einem wirklich reifen und ausgeglichenen Spiel vorhanden. Denn natürlich genügt eine temperamentvolle Darstellung keineswegs, noch dazu bei Werken großer Meister wie Beethoven und Chopin. Immerhin verdient die junge begabte Künstlerin Beachtung.

Die Orgelkonzerte in der Eosanderkapelle des Schlosses Charlottenburg erfreuen sich dank des schönen Werkes von Arp-Schnitger starken Zuspruchs. Hier musizieren im fortwährenden Wechsel bedeutende Orgelspieler aus allen Gauen Deutschlands.

Friedrich Högner (München), ein bedeutender Orgelspieler, spielte Stücke von J. H. Walther, Nikolaus Bruhns und Purcell mit feinstem Klangempfinden, einer geradezu vollkommenen Präzision der Technik und des Rhythmus und schließlich mit einem strengen, aber niemals erstarrten Stilempfinden.

Auch Wolfgang Auler (Hirschberg) hatte gleichfalls auf seine Vortragsfolge vor allem Werke alter Meister gesetzt. Pedal- und Grifftechnik, Klangsinn und Rhythmus sind bei ihm gut entwickelt und kamen der Wiedergabe der Toccaten, Präludien und Fugen von Mathias Weckmann, N. Bruhns, G. Muffat und J. Pachelbel zugute.

Gerhard Schultze.

Köln: Zur nachträglichen Feier des 60. Geburtstages von Richard Trunk, des Präsidenten der Münchener Akademie für Tonkunst, veranstaltete der Kölner Männergesangverein im Gürzenich unter Leitung von Prof. Eugen Papst ein Festkonzert, in dem u. a. drei neue „Männerchöre im Volkston" uraufgeführt wurden, die in ihrer eingänglichen Tonsprache dankbar in gutem Sinne des Wortes sind. Liedhaft im „Nachklang" nach Stefan George und im „Spiel, Geigerlein" (Felicitas Rose), weitet sich Trunks Stil in dem Chor „O Kron ob allen Städten schön" nach einem Gedicht von Richard Wenz zu einer hymnischen Huldigung an die Hansestadt Köln und ihren Dom. Seine immer noch auf ragender Höhe behauptete Leistungsfähigkeit konnte der Kölner Männergesangverein in dem Chorzyklus „Von der Vergänglichkeit" und in der „Feier der neuen Front" auf Gedichte von Baldur von Schirach beweisen. Hier gewinnt der Komponist einen charaktervollen, höchste Ansprüche stellenden Chorsatz, der die Ausdrucksmöglichkeiten des Männerchors in einer vielfältigen Dynamik ausschöpft. Schließlich kam der durch seine langjährige Tätigkeit in Köln mit dem Rheinland verbundene Komponist — er leitete u. a. sieben Jahre lang den Kölner Männergesang-

verein — mit Liedern, die von seiner Frau Mariele gesungen wurden, und der volkstümlichen Streicherserenade zu Wort. Der so dargebotene Querschnitt durch das fruchtbare Schaffen Trunks fand dankbarsten Widerhall.

Friedrich W. Herzog.

Leipzig: Der Riedel-Verein brachte in einem Konzert im Gewandhaus das „Hohelied vom Leben und Sterben" von Waldemar von Baußnern zur Aufführung. Die hohe ideale Gesinnung, die das Schaffen dieses vor etwa acht Jahren verstorbenen Siebenbürger Deutschen erfüllt, durchzieht auch dieses großangelegte Chorwerk, in dem eine neue Form, die zwischen Oratorium und sinfonischer Dichtung steht, angestrebt wird. Baußnern behandelt darin philosophische, auf pantheistischem Boden stehende Probleme, die er sich aus der Poesie der klassischen, romantischen und neueren Zeit zusammengestellt hat. Dadurch hat er geflissentlich auf jede oratorische Handlung, auf reales Geschehen verzichtet, vielleicht nicht zum Vorteil des Werkes; denn durch das Aneinanderreihen von Gedichten der verschiedensten Verfasser fehlt eine einheitliche Linie, fehlen Steigerungen und eigentliche Höhepunkte. Musikalisch jedoch ist das Riesenwerk das persönliche Glaubensbekenntnis eines Musikers von höchstem ethischen Verantwortungsgefühl. Eine enorme geistige und musikalische Arbeit, ehrliches, lauteres Wollen und gewaltiges Können spricht aus dieser Partitur. Und wenn auch der dekorative, stark überladene Chor- und Orchesterstil einer vergangenen Epoche angehört, so ist doch der innere Gehalt des Werkes so bedeutend, daß er uns auch heute noch ergreifen und fesseln, wenn auch nicht immer überzeugen kann. Der Riedel-Verein zeigte sich unter der bewährten Leitung von Prof. Max Ludwig auf gewohnter Höhe und bot, unterstützt durch das ausgezeichnete Leipziger Sinfonieorchester, in Überwindung der außerordentlichen Ausführungsschwierigkeiten eine chorisch wahrhaft bewundernswerte Leistung. Vortreffliche Solisten (Adelheid Armhold, Sopran, Dorothea Schröder, Alt, Heinz Matthéi, Tenor, Prof. Johannes Willy und Helmut Stahl, Baß) gewährleisteten mit hohem Können das Gelingen der hervorragend schönen Aufführung.

Der freundschaftliche Kulturaustausch zwischen den Achsenmächten verschaffte dem musikalischen Leipzig innerhalb einer Woche den Besuch zweier italienischer Orchester im Gewandhaus. Das Orchestra Nazionale Universitario Italiano fand einen begeisterten Empfang. Unter der temperamentvollen Leitung Guido Casale musizierten diese jungen Studenten der bedeutendsten italienischen Musikhochschulen und Universitäten mit hinreißendem Schwung und prachtvollem Zusammenspiel und brachten neben Werken von Verdi, Rossini, Malipiero mit Ennio Porrinos „Sardinien" einen Beitrag aus der neueren italienischen Sinfonik. Zum Schluß huldigten sie mit Beethovens Tripelkonzert dem Genius der deutschen Kunst und ernteten damit einen wahren Triumph. Wenige Tage darauf spielte das Römische Kammerorchester (Orchestra Romana da Camera) unter der beweglichen Führung von Ermanno Colarocco ältere und neuere italienische Werke u. a. von Boccherini, Porpora, Pizzetti und fand mit seinen ausgezeichneten Leistungen eine nicht weniger herzliche Aufnahme bei den Hörern.

Wilhelm Jung.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Victor de Sabata, der sich in den deutschen Konzertsälen rasch einen ausgezeichneten Namen erworben hat (obwohl er ja in erster Linie der Mann der Oper ist), hat die 4. Sinfonie von Brahms mit den Berliner Philharmonikern vorgelegt. Man kann eine Partitur kaum mit größerer Gewissenhaftigkeit spielen als Sabata. Dennoch erweckt er den Eindruck unbedingter persönlicher Freiheit. Sabata entdeckt überall die Melodik, die sonst vielleicht in dem polyphonen Gewebe oder in der Blechpanzerung der Partitur untergeht. Man wird die 4. Sinfonie selten so aufgelockert, so bis ins letzte durchlichtet hören wie von diesem italienischen Dirigenten. Am stärksten sind die Mittelsätze, das Scherzo und das Andante. Die Streicher singen wie es selbst bei den Philharmonikern nicht alltäglich ist. Das Orchester hat einen Glanz und eine Präzision, die faszinieren müssen. Der vierte Satz, die berühmte Passacaglia, entbehrt der nordischen Dämonie, aber auch da ist alles gebändigte Kraft und großartig in den Linien erfaßt. Die Plattenfolge trägt den Stempel des Besonderen vielleicht auch deshalb, weil man eine weitere Probe der Leistungsfähigkeit des neuen

Aufnahmesaales der Firma Grammophon erhält. Akustisch ist das Ganze mit aller erdenklichen Sorgfalt bewältigt. (Grammophon A 67491/95.)[1]

Beethovens Klavierkonzert in G-dur ist in einer Wiedergabe herausgekommen, die musikalisch und akustisch den Hochstand der Schallplatte vortrefflich belegt. Walter Gieseking, der sonst als der Meister der französischen Klaviermusik des Impressionismus gepriesen wird, spielt Beethoven denkbar plastisch und mit einer Wärme, die über die Basis der vollkommensten Technik weit hinausführt. Der Klavierton lebt bei ihm, was man namentlich an dem besonders gelungenen langsamen Mittelteil nachprüfen kann, wo der Solist allerdings auch in einer idealen Weise mit der Dresdner Staatskapelle verschmilzt, die unter Karl Böhms Stabführung der Musizierpartner ist. Den letzten Satz, das Rondo, darf man zu den gelungensten Versuchen überhaupt zählen, das Klavier als Soloinstrument mit großem Orchester auf der Schallplatte festzuhalten. Das ist nicht nur ein Verdienst der überragenden Künstler Gieseking und Böhm, sondern ebensosehr auch der Technik. (Columbia LWX 288/301.)

Beethovens Violinromanzen sind gleichzeitig von Kulenkampff und Borries herausgebracht worden. Siegfried Borries, der kürzlich mit dem Musikpreis in Düsseldorf ausgezeichnet wurde, bestätigt mit dem tief empfundenen Vortrag der Romanze in F-dur seinen Ruf. Der junge Geiger hat sich schnell in die vorderste Linie unter den Meistern seines Instrumentes gestellt. Johannes Schüler musiziert mit den Berliner Philharmonikern ausgezeichnet mit Borries, eine in der künstlerischen Substanz wie im ausgefeilten Vortrag gleicherweise fesselnde Beethoven-Platte! (Electrola DB 4661.)

Die Romanze in G-dur spielt Georg Kulenkampff mit der Überlegenheit, die ihn als Virtuosen großen Stils kennzeichnet. Wieder muß man hervorheben, daß er die Empfindungstiefe Beethovens völlig ausschöpft. Ihm ist Artur Rother mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses ein idealer Partner.

(Telefunken E 2904.)

Telefunken hat die Reihe der neun Sinfonien Beethovens nun mit der 1. Sinfonie unter Mengelbergs Leitung vollständig vorliegen. Die beiden letzten Sätze, die wir abhören konnten,

[1] Die Deutsche Grammophon A.-G. legt Wert auf die Feststellung, daß ihre Firmenbezeichnung vollständig: „Grammophon — Die Stimme seines Herrn" lautet.

zeigen die überaus genaue und stets klare Art des holländischen Dirigenten, der mit dem Amsterdamer Concertgebouworchester eine Leistung vollbringt, die bei aller gebotenen Ehrfurcht vor dem Werk virtuos wirkt. (Telefunken SK 2772.)

Beethovens Streichquartett in A-dur (op. 18 Nr. 5) gehört zu denjenigen seiner Schöpfungen, die unmittelbar ins Ohr gehen, weil sich hier eine nahezu volkstümliche Melodik mit einer formalen Verarbeitung treffen, die sich ganz im Rahmen der Überlieferung hält. Das Stroß-Quartett ist dem Werk ein Anwalt, der alles in ganzer Feinheit erklingen läßt. Der Variationensatz (das Andante) wird in großartiger Steigerung aufgebaut. Wilhelm Stroß und seine Partner treffen den richtigen Kammermusikton, so daß die Plattenfolge für den Musikfreund genußvoll ist und für den Fachmusiker wertvolles Studienmaterial sein kann. Akustisch ist wieder alles ideal ausgewogen.

(Grammophon EM 15297/99.)

Die romantische Violinsonate in a-moll, op. 105, von Robert Schumann auf Schallplatten wird eine Überraschung für die Musikfreunde sein. Leo Petroni und Michael Raucheisen spielen das Werk so hinreißend, daß man von den beiden Künstlern ebenso gefangen wird wie von der jugendfrischen, in starken Gegensätzen lebenden Musik Schumanns. Der kammermusikalische Charakter wird bei aller Virtuosität in allem gewahrt.

(Electrola EH 1237/1238.)

Telemanns „Tafelmusik" wird von dem Wiesbadener Collegium musicum unter Leitung von E. Weyns ergänzt, nachdem früher bereits eine Platte erschienen war. Die Ouvertüre und die Sätze „Postillons" und „Flaterie" sind köstliche Proben der Gesellschaftsmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die ausgezeichnet stilsicher gespielten Aufnahmen dürfen mehr als nur historisches Interesse beanspruchen, obwohl gerade ihr musikgeschichtlicher Anschauungswert im Vordergrund stehen wird.

(Telefunken A 2905/06.)

Das Quartetto di Roma ist bekannt durch seine artistisch einzigartige Wiedergabe von Kammermusik. Besonders dankbar ist in dieser Richtung die Mazurka aus Glasunows Slawischem Streichquartett, ein Werk spezifisch russischer Haltung, das herrlich klingt und voll blühender Melodik steckt. (Electrola DB 4653.)

Es sei nochmals Veranlassung genommen, auf die hervorragende Aufnahme des Konzertes für Klavier und Orchester von Maurice Ravel, dem jüngst verstorbenen bedeutenden französischen Meister, zu verweisen. Die Schallplatte hat solchen Werken gegenüber eine besondere Aufgabe, weil sie besser als eine schnell vorüberrauschende Konzertwiedergabe dem Ohr Gelegenheit bietet, komplizierte Klanggebilde durch mehrfaches Hören zu entwirren. Wenn man das Konzert als eine spezifische Äußerung französischen Geistes auffaßt, wird man den Zugang zu der sehr fortschrittlichen, aber von einer starken Substanz getragenen Musik leicht finden. Margherite Long ist eine meisterhafte Interpretin des nicht immer dankbaren Klavierparts. Ravel dirigiert diese Aufnahme — sicher eine seiner letzten — selbst, so daß sie authentischen Charakter hat. (Odeon O—9413/15.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Musikalisches Presse-Echo *

Zum Gedächtnis Josef Reiters

Von Max Millenkovich-Morold

Der Völkische Beobachter, Wien, vom 4. Juni 1939 veröffentlichte Worte des Gedenkens, die ihm ein Freund widmet, der jahrelang mit ihm in Freundschaft und enger Schaffensgemeinschaft verbunden war.

Soeben erreicht mich die Kunde von dem Hinscheiden Josef Reiters, mit dem ich seit dem Jahre 1889 persönlich und geistig eng verbunden war. Diese Verbindung war in der letzten Zeit gelockert, ja man kann sagen zerrissen, der stets eigenwillige, in die mannigfachsten Kämpfe verstrickte Künstler hat auch mit seinen besten Freunden nicht immer Frieden halten können. Daß seine kämpferisch veranlagte Natur sich im Laufe der Jahre bis zur Schroffheit gesteigert hat, war aber auch in seinen Lebensschicksalen begründet. Als er in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit seinen Balladen für eine Singstimme und Klavierbegleitung und mit seiner ersten Oper „Klopstock in Zürich" hervortrat, begegnete er bei der Wiener Presse und überhaupt in der Wiener Öffentlichkeit sofort feindseligem Widerstande, aus dem einfachen Grunde, weil er Schönerianer und Antisemit war. Trotz aller Förderung, die ihm die Gemeinde Wien und das österreichische Unterrichtsministerium zuwandten — im Jahre 1900 ist seine zweite Oper „Der Bundschuh" in der Wiener Hofoper aufgeführt worden — und trotz aller Beachtung, die ihm namhafte Musikschriftsteller zollten, konnte er den Bann, der von den Juden über ihn verhängt war, nur mit Mühe durchbrechen, und sein begreiflicher Stolz wie seine gerechte Erbitterung haben dann immer schärfere Formen angenommen, die seinen Verkehr mit Kapellmeistern und Bühnenleitern, Künstlern und Verlegern vielfach erschwerten. Demgegenüber ist jedoch festzustellen, daß er von seinem ersten Auftreten an eigentlich nur Erfolge hatte, daß seine Werke fast immer „eingeschlagen" haben, daß er sehr früh eine stattliche Gemeinde um sich scharte, die mit Begeisterung für ihn eintrat, daß aber bei den ungesunden und verworrenen Verhältnissen, die das geistige Leben Deutschlands und namentlich Österreichs in den letzten Jahrzehnten vor dem Weltkriege beherrschten, auch die Parteigängerschaft, deren sich Reiter rühmen durfte, dann und wann seine Gegner erst recht herausgefordert hat. Ich selbst bin mit Reiter hauptsächlich als der Verfasser seiner Opernbücher verbunden gewesen. Vier gemeinsame Werke — „Klopstock in Zürich", „Der Bundschuh", „Der Totentanz", „Der Tell" — haben wir auf der Bühne gesehen, in der Wiener Hofoper und Volksoper, am Dessauer Hoftheater und zuletzt noch im Deutschen Opernhause in Berlin-Charlottenburg. Immer und überall erlebten wir nicht so sehr einen starken äußeren Erfolg, als vielmehr einen tiefgehenden dramatischen Eindruck. Es kann nicht meine Aufgabe sein, meine eigenen Operndichtungen irgendwie zu bewerten. Aber was in ihnen an dramatischer Schlagkraft oder auch nur an sicherer Theatralik enthalten sein mag, das ist in Reiters Musik zwingender Ausdruck geworden; und wie immer Reiter als Musiker einzuschätzen sei, welcher Rang ihm auch zukomme, er war jedenfalls ein geborener und berufener Bühnenkomponist. Das kann gerade ich bezeugen, der ich innerlich so eng mit dem Theater und besonders mit dem Musikdrama verwachsen bin und den keine noch so üppige musikalische Lyrik mit dem Mangel des rechten dramatischen Nervs versöhnt hätte. Aber ich kann sagen, daß Reiter mir keine einzige dramatische Wendung und Wirkung schuldig geblieben ist, daß er eigentlich nur im rein Musikalischen sich manchmal doch anders gegeben hat, als ich es vielleicht erwartet hatte. Reiter ist in seiner Jugend als ein zu kühner Neuerer

betrachtet, in späteren Jahren von den ewig Fortschrittlichen auch schon als veraltet und rückständig bezeichnet worden. In seinen Bühnenwerken aber wird diese Frage gegenstandslos, denn da ist immer das lebendige Geschehen, die vorwärtsschreitende Handlung, die innere Seelenbewegung in Tönen wiedergegeben, und zwar just so wiedergegeben, wie es die Bühne mit ihren besonderen Gesetzen verlangt. Und darum glaube ich auch, daß von Reiter trotz der großen Bedeutung seiner Goethe-Sinfonie, seiner machtvollen Chorwerke und so mancher ungemein wertvollen Schöpfung, die er uns hinterlassen hat, vor allem seine Bühnenwerke, die ja auch nur deutsche Stoffe im deutschen Geiste behandeln, am meisten Zukunft haben, daß in ihnen die urdeutsche, kernige und innige Tonsprache des wie im Leben so auch in der Kunst eigenartigen und eigenwilligen oberösterreichischen Meisters am längsten fortleben wird.

Auch eine Zionstochter!

Die „Rheinische Landeszeitung Düsseldorf", vom Sonntag, dem 4. Juni 1939, veröffentlicht unter dieser Überschrift die folgende Glosse über Dusolina Giannini: Zu den in den letzten Jahren in Deutschland häufig gastierenden Sängerinnen gehörte auch die Italienerin Dusolina Giannini. Merkwürdige Kunde kommt jetzt aus USA., wo die schwarzhaarige Diva mit ihrem manchen Eingeweihten schon immer verdächtigen Profil an der Metropolitan-Opera singt. In der amerikanischen Musikzeitung „Musical America" lesen wir, daß besagte Sängerin dort in einem Konzert zugunsten des ausschließlich aus Volljuden zusammengesetzten Palästina-Orchesters des Juden Hubermann gesungen hat. Diese Tatsache und das Echo, das dieses Auftreten auch in Italien gefunden hat, beweisen uns wieder einmal die Richtigkeit unserer vorwitternden Instinkte. Die Giannini befindet sich dabei in der „ersten besten" Gesellschaft; denn auch der wegen seiner staatsfeindlichen Haltung in Italien verfemte Maestro Arturo Toscanini läßt keine Gelegenheit vorübergehen, um mit diesem Judenorchester zu konzertieren.
Vielleicht wird Dusolina jetzt als „Stern von Israel" in der neuen Welt mit einem Ehrenkuß des Obergangsters Laguardia ausgezeichnet, als singende Sarah die Ghettos bereisen. Ihrem komponierenden Bruder Gino erwachsen hier neue Chancen zur Auffüllung der hebräischen Tempelmusik mit Klageliedern über den in Europa endgültig verlorenen Absatzmarkt. Hzg.

Erich Kleiber gegen Nationalsozialismus

Den Münchner Neuesten Nachrichten vom 23. März 1939 entnehmen wir folgende Notiz:
Die Wagner-Vereinigung in Amsterdam, die für den Sommer eine Reihe von Aufführungen Wagnerscher Opern plant, hatte für diese Erich Kleiber als Orchesterdirigenten vertraglich verpflichtet, aber den Vertrag soeben gekündigt. In der Erklärung, die sie darüber zur Kenntnis der Öffentlichkeit bringt, heißt es, daß Kleiber ein Feind des deutschen Nationalsozialismus sei und seiner Feindschaft bei früheren Aufenthalten in Amsterdam Ausdruck gegeben habe. Dies habe zu Mißhelligkeiten mit den deutschen Sängern geführt, die an den Amsterdamer Opernveranstaltungen mitwirken. Die Wagner-Vereinigung müsse das Verhalten Kleibers als unkorrekt bezeichnen, habe ihm dessentwegen gekündigt und unterhandle jetzt mit Bayreuth, um auf diesem Wege die Mitwirkung eines deutschen Orchesterleiters für die kommenden Opernveranstaltungen zu erhalten.

* Zeitgeschichte *

Gerechtigkeit für Draeseke!

Zwei Musikfesttage auf Schloß Burg a. d. W.

Zu den Komponisten, die „zwischen den Zeiten" schufen und als Vertreter gesunden deutschen Kantorengeistes Wegbereiter der Zukunft waren, zählt auch Felix Draeseke (1835—1913), der nicht nur ein großer Musiker war, sondern ebenso als kulturpolitischer Kämpfer gegen die „Konfusion in der Musik" bleibende Verdienste erworben hat. Die heute wieder von verschiedenen Seiten erhobene Frage, ob das Werk Felix Draesekes lebt, kann nur als ein Mangel an nationalem Selbstbewußtsein bezeichnet werden. Jeder Aufführung seiner bedeutenden Werke, die einmal den Siegeszug durch die Alte und Neue Welt angetreten haben, beweist uns, daß der Komponist zu Unrecht zwar nicht vergessen, aber doch in den Hinter-

grund getreten ist. Vor dem Vergessenwerden bewahrt ihn schon die Felix-Draeseke-Gesellschaft, die unter der Leitung des Marburger Universitätsprofessors Dr. Hermann Stefani sein Werk schützt und propagiert.
Einen starken Auftrieb hat die Draeseke-Pflege vor allem durch die umfassende, in ihrer musikpolitischen Ausrichtung zur Auseinandersetzung zwingende Biographie des Komponisten aus der Feder von Dr. Erich Roeder erfahren, der mit guten Gründen seinem Meister die Rückkehr in die Konzertsäle zu bereiten versucht. Die Forderung: „Gerechtigkeit für Felix Draeseke!" hat ihre künstlerische und sittliche Berechtigung. Keiner der Männer, die unermüdlich die Trommel für Draeseke rühren, denkt daran, heute eine Draeseke-Renaissance zu entfesseln. Aber wir können es uns nicht leisten, die Musiker, die entscheidend an der Geltung der deutschen Musik mitgeschaffen haben, einfach beiseite zu stellen, weil zu gewissen Zeitläuften die sogenannte „Konjunktur" ihnen nicht günstig gesonnen war. Und so ist Draeseke nicht der, sondern auch ein Komponist, den wir nicht aus unserem musikalischen Leben missen wollen. Ehrenpflicht der deutschen Dirigenten sollte es sein, wenigstens ein Werk Draesekes im Konzertwinter aufzuführen. Es ist ja so bequem, Jahr für Jahr die Standardsinfonien eines Beethoven oder Brahms zu dirigieren, aber schließlich gibt es auch noch andere Meister, die nur gelegentlich einmal gespielt werden wollen. Man komme nun nicht mit dem Einwand, daß die Konzerthörer nur ihren anerkannten Klassiker hören wollen. Jeder Dirigent ist ein Treuhänder der deutschen Musik in ihrer Totalität, und zu ihr gehört auch Felix Draeseke.
Die festliche Tagung der Felix-Draeseke-Gesellschaft auf Schloß Burg, der „Ordensburg der deutschen Musik", erbrachte erneut den Beweis, daß die Musik Draesekes ihre Lebenskraft bewahrt hat, weil sie von einer Leidenschaft erfüllt ist, die stets der Ausdruck eines sehr wesentlichen schöpferischen Gefühls war. In dem Leiter der Abteilung „Musik" im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Generalintendant Generalmusikdirektor Dr. Heinz Drewes, fand sie einen Interpreten, der sich mit bekenntnisfrohem Einsatz vor das Werk stellte und mit dieser Tat ein Beispiel gab, das hoffentlich viele Nacheiferer findet. Das war nicht die Einlösung einer Dirigentenaufgabe gelegentlich eines Musikfestes, sondern eine von innerer Wärme getragene Leistung, die durch ihre Begeisterungsfähigkeit den Strom echter Empfindung auf alle Mitwirkenden übertrug. Das Städtische Orchester Remscheid war in den Händen Dr. Drewes' ein freudig mitgehender Spielkörper, der dem gestaltenden Willen des Dirigenten mit sichtbarer Intensität folgte. Die melodienreiche, heiter und unbeschwert dahinfließende Orchesterserenade und die „Tragische Sinfonie" beleuchteten die Weite der Ausdrucksmöglichkeiten des Komponisten, der die Brücke von der Programmusik zur absoluten Musik schlug. Die Sinfonie hat im Laufe der Jahrzehnte nichts von dem Überschwang, aber auch nichts von der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des tragischen Ringens und der tönenden Aussprache des Unaussprechlichen verloren. Der Dirigent schuf eine in der Weite des Atems und der Lebendigkeit des Klanges mitreißende Wiedergabe. Von demselben werkdienenden Geist war auch die Aufführung des Klavierkonzertes in Es-dur getragen, dessen Solopart der Kölner Pianist Prof. Hermann Drews mit virtuosem Schwung und ausgiebiger Kraftentfaltung spielte.
Zu Beginn der festlichen Tagung unterstrich Prof. Stefani in seinen Begrüßungsworten die musikgeschichtliche Bedeutung des Komponisten, während Dr. Erich Roeder das Werden und Kämpfen des Meisters aus der musikalischen Situation um die Jahrhundertwende herausstellte. Im Kammerkonzert im Rittersaal der Burg erklangen die Sonate für Bratsche und Klavier und die in ihrem strömenden Melodienreichtum erfrischende Klarinettensonate, die so recht aus der Klangnatur des Instruments geschaffen wurde. Hier erwies sich Otto Weißenborn als ein Meister seiner mit vollendeter Tonschönheit beherrschten B-Klarinette. Walter Schulze (Solingen) war der tüchtige Solist der Bratschensonate, und Carl Robert Dohwinkel betreute in beiden Werken mit feinsinniger kammermusikalischer Einfühlung die Klavierstimme. Der nachhaltige Erfolg des Musikfestes war eine glückliche Ouvertüre zu dem Draeseke-Fest, das im Jahre 1940 in Berlin stattfindet.

Friedrich W. Herzog.

Lebendige Rheinische Musikgeschichtsforschung

Die „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte", die im Jahre 1933 von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, dem bedeutenden Bonner Beethoven-Forscher, gegründet wurde, hielt in M.-Gladbach eine Arbeitstagung ab, auf der fernab jeder heimatkundlichen Kleinigkeitskrämerei aktuelle Fragen des Schutzes und der Erhaltung wertvollen musikalischen Kulturgutes besprochen wurden. So entwickelte sich nach einem von mutiger Kritik getragenen Vortrag von Dr. Karl Dreimüller (M.-Gladbach) über „Ziele und Wege der musikalischen Denkmalpflege" eine durch

erschreckende Beispiele erläuterte Aussprache über die Gefahren der Verschleppung unersetzbarer Handschriften und Instrumente durch Emigranten. Prof. Dr. Willi Kahl (Köln) wies auf die in ihrem Einsatz für Johannes Brahms fruchtbare musikschriftstellerische Tätigkeit des im vorigen Jahrhundert an der Bonner Universität wirkenden Historikers Karl von Noorden (1833—1883) hin, der bereits vier Jahre vor der Uraufführung von Wagners „Tristan und Isolde" eine erstaunlich weitsichtige Studie über das Werk veröffentlichte. Dr. Paul Mies verfolgte in anschaulicher Darstellung die musikalischen und erbmäßigen Einflüsse des als Kirchenmusiker und Komponist von Karnevalsliedern bekannten Karl Leibl auf seinen Sohn, den Maler Wilhelm Leibl. Eine feierliche Abendmusik im Rathaussaal zu M.-Gladbach, die Oberbürgermeister Keyßner als erste Veranstaltung einer regelmäßig fortzuführenden Reihe bezeichnete, brachte unter Leitung von Musikdirektor Heinz Anraths Werke von Telemann, Beethoven und — Hermann Simon, dessen Goethe-Gesänge für Bariton, Pauken, Horn und Harfe mehr als problematisch erschienen. Eine Orgelfahrt ins Schwalmtal beschloß die aufschlußreiche Tagung.

Friedrich W. Herzog.

Tageschronik

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt folgendes bekannt: Reichsdeutsche Inhaber von Urheberrechten an Werken der Tonkunst dürfen mit der Verwertung ihrer Aufführungsrechte und mechanischen Urheberrechte nur die Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte („Stagma") betrauen. Im übrigen wird die nach § 1 der Anordnung des Präsidenten der Reichskulturkammer erforderliche Genehmigung zum Abschluß sonstiger Verträge bis auf Widerruf hiermit erteilt. Devisenrechtliche Vorschriften werden hierdurch nicht berührt.

Der Präsident der Reichskulturkammer sieht sich veranlaßt, seine auf Grund des § 25 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz erlassene Anordnung vom 1. März 1934 in Erinnerung zu bringen, wonach Auslandsreisen von Künstlern oder Vortragenden nur nach vorheriger Genehmigung des Präsidenten der Kammer unternommen werden dürfen, der sie angehören. Wer dieser Anordnung zuwiderhandelt, läßt seine Berufsverantwortung gegenüber der deutschen Kultur außer acht. Er erweist sich daher als unzuverlässig im Sinne des § 10 der erwähnten Verordnung und ist sofort aus der Kammer auszuschließen. Damit verliert er das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der betreffenden Kammer gehörenden Gebiet.

Der diesjährige „Tag der deutschen Hausmusik" wird durchgeführt am Dienstag, dem 21. November 1939. Die Gesamtleitung liegt wiederum bei der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer". Es wird bereits heute auf die Veranstaltung hingewiesen, um eine langfristige Vorbereitung zu ermöglichen, von deren Planmäßigkeit der Erfolg dieser für das Musizieren in Haus und Volk wichtigsten Jahreskundgebung abhängt. Anfragen aller Art sind zu richten an die „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19.

Anläßlich des 75. Geburtstages von Richard Strauß hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda folgenden Erlaß verkündet: „Zur Förderung des zeitgenössischen musikalischen Schaffens stifte ich einen Kompositionspreis in Höhe von jährlich 15000 RM. Berlin, den 11. Juni 1939. Dr. Goebbels." Die Ausführungsbestimmungen besagen: § 1. Die Verleihung des Kompositionspreises erfolgt ohne vorherigen Wettbewerb auf Grund von Vorschlägen eines Ausschusses, der vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda berufen wird und Anfang jedes Jahres zusammentritt. § 2. Der Preis ist bestimmt für Komponisten deutscher Abstammung, deren Schaffen in besonderem Maße als schöpferisch und zukunftsweisend anzusehen ist. § 3. Es bleibt dem Ermessen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda überlassen, ob der Preis ganz oder geteilt verliehen wird. § 4. Die Verleihung wird alljährlich anläßlich der Reichsmusiktage im Zusammenhang mit dem Nationalen Musikpreis verkündet.

Friedrich Welters Kleine Sonate für Klavier (op. 6) gelangte in Kopenhagen durch Prof. W. Klasen, dem Leiter des Schubert-Bundes, und im Reichssender Hamburg zu Gehör.

Um der deutschen Musik im Reichsgau Steiermark jene tatkräftige Förderung und lebendige Entwicklung zu gewährleisten, die der nationalsozialistische Kulturwille für diesen Kunstzweig fordert, hat Gauleiter Uiberreither den 1815 gegründeten Musikverein für Steiermark beauftragt, die zielbewußte Leitung der gesamten öffentlichen Musikpflege im Reichsgau Steiermark in die Hand zu nehmen und auszubauen. Hierbei wird das engste Einvernehmen mit den für das Kulturleben verantwortlichen Stellen und Einrichtungen von

Partei, Staat und Gemeinden gepflogen werden. Im besonderen hat die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit dem Musikverein für Steiermark eine Arbeitsgemeinschaft vertraglich gegründet, die den Anschluß der Werktätigen an die großen musikalischen Ereignisse verbürgt. Neben das Präsidium (Pg. Hofrat Dr. Erwin von Lauppert-Peharnik) tritt Pg. Professor Hermann von Schmeidel als künstlerischer Leiter und der von der Landeshauptmannschaft hierzu delegierte Pg. Dr. Fritz Gernot als Geschäftsführer.

Durch einen Erlaß des Präsidenten der Reichsmusikkammer sind seit dem 1. April 1939 die Wandermusiker der Pfalz aus der Kammer ausgegliedert worden. Eine gleiche Regelung wurde bereits vor längerer Zeit hinsichtlich der Wandermusiker aus Hundeshagen (Eichsfeld) getroffen. Die völlige Ausschaltung der Wandermusiker aus dem Mitgliederkreis der Reichsmusikkammer erwies sich als notwendig, weil ihre Tätigkeit nach den in den letzten Jahren gemachten Erfahrungen nicht als Verbreitung musikalischen Kulturguts im Sinne der Reichskulturkammergesetzgebung angesehen werden kann.

Für die nächstjährigen Reichsmusiktage sind Einsendungen unter der Bezeichnung „Reichsmusiktage 1940" in der Zeit vom 1. Juli bis 31. Oktober d. J. an die Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19, zu richten. Es können Werke jeder Gattung eingesandt werden, also Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Chorwerke, Kammermusik einschließlich des Liedes sowie Opern, jedoch nach Möglichkeit nicht mehr als zwei Werke von einem Komponisten. — Die Einsendungen können nur durch die Komponisten selbst erfolgen.

Dr. Masami Kuni, der Verfasser des Aufsatzes über japanischen Tanz im vorliegenden Heft, ist in seiner Heimat als der Mittler japanischer Tanzkunst bestens bekannt. Er war mehrere Jahre als Solotänzer und Ballettmeister an das Kaiserliche Theater in Tokio verpflichtet. Neben seiner praktischen Tätigkeit ist er Dozent für Kunstgeschichte an der Nihon-Universität und Referent für Tanz am kaiserlich-japanischen Kultusministerium. Durch sein hervorragendes Können und gründliches Wissen um den japanischen Tanz hat er den ehrenvollen Auftrag bekommen, die Tanzkunst seines Landes dem deutschen Publikum zu zeigen und näherzubringen.

Auf ihrer Italienreise sang die Sopranistin Elisabeth Brunner erfolgreich in Rom.

Prof. Günther Ramin wird in der Schweizerischen Musikzeitung neben dem Juden Hermann Schey (Baß) als Vertreter für Cembalo im Rahmen des Musikalischen Ferienkurses in Braunwald genannt!

Durch eine Regierungsverordnung ist eine Slowakische Musikkammer errichtet worden, die aus einer slowakischen und einer deutschen Sektion besteht. Juden dürfen nicht Mitglied der Kammer sein.

Die Stadt Wien widmet dem Tondichter Josef Reiter in Anerkennung seiner großen Verdienste um das Musikschaffen der Ostmark, zu denen sich ein kämpferischer Einsatzwille für die NSDAP. gesellte, ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof. Josef Reiter wird neben Julius Bittner und Franz Schmidt zur letzten Ruhe bestattet werden.

Neue Opern

Die Oper „Magnus Fahlander" von Fritz v. Borries, die bereits in Düsseldorf, Kaiserslautern und Saarbrücken mit großem Erfolg aufgeführt wurde, kommt in der nächsten Spielzeit in slowakischer Sprache am Slowakischen Nationaltheater in Preßburg zur Erstaufführung. Der Text des Werkes, den der Komponist selbst schrieb, behandelt in freier Form ein Ereignis aus der Geschichte des finnischen Volkes, nämlich die Erschießung des russischen Generalgouverneurs Bobrikow im Jahre 1904.

Deutsche Musik im Ausland

Wolfgang Brugger hatte mit Klavierabenden in Jugoslawien und als Solist im Radio Mailand große Erfolge. Er wurde zu weiteren Konzerten nach Jugoslawien verpflichtet.

Personalien

Professor Dr. Alfred Orel ist von Gauleiter Bürckel zum Beirat der Stadt Wien für kulturelle Angelegenheiten ernannt worden. Der Leiter der Hauptabteilung für kulturelle Angelegenheiten ist SS.-Standartenführer Ingenieur Blaschke, dem nun Orel für das Fachgebiet Musik beigeordnet wurde. Für die speziellen Angelegenheiten der Oper ist Generaldirigent Knappertsbusch zuständig.

Der bisherige 1. Assistent und beauftragte Dozent am Musikinstitut der Universität Tübingen, Dr. Karl Friedrich Leucht, wurde als Städt. Musikdirektor und Direktor des Städt. Konservatoriums nach Aschaffenburg berufen. Neben dem zeitgemäßen Ausbau der Musikschule wird Dr. Leucht auch das gesamte Musikleben aufbauen und leiten.

Hans Lenzer ist ab Herbst 1939 als Kapellmeister an die Berliner Staatsoper verpflichtet. Seit zwei Jahren wirkt Lenzer als 1. Kapellmeister an der Kasseler Staatsoper, wo er sich schnell einen ausgezeichneten künstlerischen Ruf erwerben konnte.

Mit einer Aufführung von „Madame Butterfly" verabschiedete sich GMD. Karl Dammer vom Berliner Deutschen Opernhaus, um im Herbst seine Stellung als musikalischer Oberleiter der Kölner Oper anzutreten.

Heinrich Hollreiser (Nationaltheater Mannheim) geht als Nachfolger des zum Stellvertretenden Generalmusikdirektor nach Aachen berufenen Berthold Lehmann an die Duisburger Oper.

Todesnachrichten

Der bedeutende spanische Dirigent Fernand Arbos, der besonders für zeitgenössische Musik eingetreten ist, starb 75 Jahre alt.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Musikstudenten bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen 1939

Mehr als 180 Vertreter sämtlicher Musikschulen aus ganz Deutschland trafen sich unter der Führung des Musikreferenten der Reichsstudentenführung, Pg. Rolf Schroth, in der Josef-Goebbels-Jugendherberge zu einem fünftägigen Lager.

In diesem Jahre war auch die Musikwissenschaft im Lager stark vertreten.

In zwei Veranstaltungen legte der Studentenbund sein politisches und künstlerisches Bekenntnis ab.

Musikkulturelle Kundgebung

Im Kaisersaal der Tonhalle fand eine Großkundgebung statt. Nach der Aufführung eines Werkes von unserem Kameraden Werdin umriß der Pg. Rolf Schroth die Stellung des Musikstudenten im Ringen um die völkische Musikkultur. Er setzte sich erneut mit den gesamten Gegenwartsfragen der Musikkultur auseinander und zeigte die einheitliche Linie der Erziehung des ganzen Volkes über echtes musisches Erleben bis zur musikkulturtragenden Volksgemeinschaft und des Musikstudierenden als dem kommenden Träger und Vermittler höchster Kunst. Dabei behandelte er eingehend das Zusammenwirken der breiten musischen Erziehungsarbeit am ganzen Volk und des sich daraus entwickelnden Nachwuchses für das Fachmusikertum. Für die gesamte Musikarbeit im Volke und in der Bewegung und der sich daraus entwickelnden Musikschularbeit der Jugend- und Volksmusikschulen gelten die gleichen Gesetze einer echten und hohen Musikkultur wie für die Erziehung des Fachmusikernachwuchses an den hohen Schulen der Musik. Gerade hier, wo die hohen Anforderungen einer virtuosen Technik gemeistert werden müssen, darf der tiefste Wert aller Musikarbeit, die Erfassung und Gestaltung des Seelischen nicht vernachlässigt werden, sondern muß auch als oberstes Gesetz in Unterricht und Erziehung gelten. So wird sich ein einheitlicher Weg vom singenden Volk bis zur erlebnisstarken Chorgemeinschaft, vom Lied bis zur Sinfonie, vom Laienmusizieren bis zum hohen Künstlertum aus den gleichen Werten tiefsten Volkstums und echter Kunst formen lassen, der die anzustrebende Einheit von Musik und Volk schaffen wird.

Soldatische Feierstunde am Schlageter-Kreuz

Nach dieser Kundgebung marschierte das Musiklager mit den Studentenbundsmannschaften des Standortes Düsseldorf in die Golzheimer Heide, um am Schlageter-Ehrenmal eine Gedächtnisfeier zu Ehren des Soldaten Schlageter durchzuführen. Die Feierstunde, deren Mittelpunkt die Gedenkrede des stellvertretenden Reichsstudentenführers, Standartenführer Horn, bildete, war gleichzeitig eine hervorragende Herausstellung des neuen Feiergestaltungsstiles, der musikalische Werte in soldatischer Form zum Ausdruck brachte und damit ein Zeugnis des neuen Künstlertums, das Soldatentum und Kultur in sich vereinigt, ablegte.

Musikalische Abendveranstaltung

In einer Abendveranstaltung im Kleinen Haus zeigte der Studentenbund seine künstlerischen Leistungen in seinem schöpferischen und nachschöpferischen Können. Wir hörten Werke der Kameraden Kochan, Griesbach, Ferrari, Bialas, Bräutigam und Döhler, zum Teil Reichs-

berufswettkampfarbeiten. In dieser Zusammenstellung soll man keineswegs ein überspitztes Auswahlprinzip erblicken, sondern die unleugbare Tatsache, daß der Musikstudent heute die praktische Lösung der Aufgaben meistert, die die Gemeinschaft an ihn stellt. Der Studentenbund verfügt jetzt über die schöpferische Kraft in seinen Reihen, um durch Tat und Leistung die Richtigkeit seiner Kampfparolen zu erweisen. Aus den Mannschaften heraus entstehen heute die ernsten Feiermusiken, sowie lustig-kapriziösen Musiken, auf die er stolz weisen kann. Der reichhaltige Beifall, der sämtlichen Komponisten und insbesondere den beiden Reichssiegern im RBWK., Bräutigam und Griesbach, gespendet wurde, beweist die Schlagkraft des aus neuem Ideengut erwachsenen Schaffens.

Bei einem Kameradschaftsabend nach der Abendveranstaltung fanden sich bedeutende Persönlichkeiten als Vertreter von Staat, Partei, Wehrmacht und deutschem Musikleben als begeisterte Freunde unserer Arbeit ein. Zu mehreren Veranstaltungen und Empfängen wurden Vertreter des Studentenbundes geladen, und zuletzt konnte als hohe Auszeichnung die Reichssiegermannschaft der Sparte „Musik und Feiergestaltung" im Reichsberufswettkampf 1938/39 vom Musikreferenten der Reichsstudentenführung, Pg. Rolf Schroth, dem Reichsminister Dr. Goebbels vorgestellt werden. Felix Hoerburger.

Musikhochschule Köln Reichssieger

Nachdem die Musikhochschule Köln bereits im Vorjahre die Reichssiegermannschaft im Reichsberufswettkampf gestellt hatte, gelang es ihr auch in diesem Jahre, diese Auszeichnung zu erhalten. Die Aufgabe war, eine nationalsozialistische Feier zu gestalten. Es wurden wertvolle Tonwerke für das heimatliche Brauchtum geschaffen. Zur Mannschaft hatten sich zusammengeschlossen die Kameraden Karl-Rudi Griesbach, Gustav Junge, Georg Baur, Alexander Eitner, Heinz Pricken, Leo Bretthauer, F. Conrads und die Kameradinnen Erika Morstadt, Wilfriede Lenssen, Marianne Haack, Hildegard Roth, Therese Reuscher und Gerda Bikker.

Dieser Siegermannschaft wurde die Auszeichnung zuteil, anläßlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf von Reichsminister Dr. Goebbels empfangen zu werden, der sich eine Viertelstunde angeregt mit ihnen unterhielt und sich von den künstlerischen Erfolgen berichten ließ.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

Nachdem bereits am 1. Februar Frau Marie Schulz-Dornburg, Leiterin der Opernschule des Konservatoriums, mit ihren Schülern Humperdinks Oper „Hänsel und Gretel" zugunsten der Unterstützungskasse der Kameradschaften aufgeführt hatte, veranstaltete der Pianist und Lehrer am Konservatorium, Fritz Hans Rehbold, mit dem Orchester des Konservatoriums am 25. April im Beethoven-Saal einen Klavierabend, wo er 3 Klavierkonzerte (Beethoven, Brahms und Kurig) spielte. Auch dieses Konzert fand zugunsten der Unterstützungskasse der Kameradschaften statt. Da die beiden genannten Lehrkräfte Mitglieder des NS.-Altherrenbundes sind, stellen die beiden Veranstaltungen ein schönes Beispiel einer Zusammenarbeit mit dem NS.-Altherrenbund dar. Erwähnt sei noch, daß die musikalische Leitung der beiden Abende ebenfalls in den Händen zweier Alter Herren lag, Kapellmeister Max Feiler und Fritz Wicke.

Nach einem mit Auszeichnung bestandenen Examen für Privatmusiklehrer wurde der NSDStB.-Kamerad Martin Krause als Lehrer an das Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin berufen.

In der Reihe der seit einem Jahr stattfindenden internationalen Rundfunk-Austauschkonzerte zwischen dem Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin und ausländischen Konservatorien fand Ende März ein Austauschkonzert zwischen Berlin und Helsinki (Finnland) statt.

Das im Reichsberufswettkampf eingereichte Septett für Streichquartett, Flöte, Klarinette und Fagott des Kameraden Friedrich Ferrari wurde in dem Konzert des Studentenbundes anläßlich der Düsseldorfer Reichsmusiktage zur Aufführung gebracht.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 11, August 1939

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

Karl Höller

Ein Musiker der jungen Generation

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Als auf dem Wiesbadener Musikfest 1934 die Orchesterhymnen den Namen Karl Höllers erstmals einer breiten Musiköffentlichkeit zum Erlebnis werden ließen, da hatte er eigentlich schon die Front der jungen wetteifernden Kunst durchbrochen. Unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Musik wurden Vermutungen über das Bild des dahinterstehenden Schöpfers laut: Eine Kraftnatur, dieser Höller, der über merkwürdig monumental geführten Bässen etwas wagt, einer, der in der Überfülle neuartiger Klangspannungen bereits seinen eigenen Weg ahnt und geht. Seither hat er nicht nur in den Brennpunkt des deutschen Musiklebens, sondern über unsere Grenzen hinaus ins Ausland, ja bis über den Ozean hin gefunden. Eine erstaunlich rasch und kühn ausgreifende Begabung, die in ihrer vielversprechenden Stoßkraft und in ihren in sich abgeschlossenen Schöpfungen schon eine ergiebige Rück- und Vorschau lohnt.
Sein Lebensweg scheint eine lebendige Bestätigung für unsere heutige erbbiologische Einsicht in das Werden einer musikalischen Geschlechterfolge abzugeben. Die Wichtigkeit der frühen Kindheitseinflüsse, die Umwelt, in der sich die ersten Kunstregungen entfalten, sind weitere Faktoren, die Höller in seltener Weise begünstigten und früh zu seiner künstlerischen Bestimmung führten. Die Wucht und Weihe der Kirchenmusik hat seine Knabenjahre durchklungen.
Da waren zunächst seine beiden Großväter, der Chordirektor Michael Drausnick am Bamberger Dom und der aus Würzburg stammende Chorregent und Domorganist Georg Höller. Ihr Vermächtnis wurde in dem Elternhaus treu bewahrt. Der Vater, Valentin Höller, amtierte an der Orgel des Bamberger Doms, die er klanggewaltig beherrschte dank eigenen Kunstwillens, den er auch seinem bekanntgewordenen Gesangverein spüren ließ. Mit sprühender Behendigkeit und bezwingender Energie erglühte dieser Mann für alle Gebiete der Musik, klein von Gestalt, aber unerbittlich in den Forderungen, die er an sich und den Knaben stellte. Im selben Sinne wurde die Mutter, Alma Höller, als hochbefähigte Altistin eine verständnisvolle Begleiterin der musikalischen Entwicklung ihres Sohnes. Vielseitige Pflege der Hausmusik einerseits und väterliche Unterweisung in den Gesetzmäßigkeiten der Tonkunst anderseits weckten frühzeitige Einsicht in das

Wesen musikalischer Gestaltung. Dazu gehörte das eigene Erleben der großen Vokalmeister des 15. und 16. Jahrhunderts und der Barockzeit, die der Knabe im Domchor mitsang. Stolz beobachtete der Vater die Fertigkeiten, die Karl spieltechnisch und in Improvisationen mit acht Jahren an der Domorgel sogar vor der Gottesdienstgemeinde entwickelte. So flossen Anregung und eigenes Tun, Einfühlung in große Tradition und natürlicher Schaffensdrang bereits in dem Lebensalter zusammen, in dem alles unbewußt und gläubig hingenommen wird. Wir werden uns daran zu erinnern haben, wenn wir die Selbstverständlichkeit feststellen, mit der Höller heute die Stilzüge und Klangwelt Bachs und Regers neu erlebt.

Als Höller eines Tages bei einem Freunde die Partitur von Puccinis „Butterfly" in die Hände fiel, da stand er im Licht einer neuen ungeahnten Klangoffenbarung. Unersättliches Suchen, emsiges Studium und häufige Besuche des Bamberger Theaters erweiterten seinen Blick in die Schönheiten all dessen, was unter den Stilbezeichnungen des Verismus und des Impressionismus seiner wartete. Er war so eigentlich schon mit den Möglichkeiten einer linearen und spezifisch klanglichen Gestaltungsweise vertraut geworden, als er sich in Würzburg Hermann Zilcher als Schüler anvertraute. Dieser Meister wußte mit seinem geschmacksicheren Urteil und seiner Freude am farbigen Tonsatz tief in die Eigenart eines Ravel oder Debussy einzuführen. Indes, das Ungestüm der damaligen Zeitströmung, die musikalische Glaubensgrundsätze eines wohlerzogenen jungen Komponisten umzustürzen drohten, drängten auch ihn zu klaren Entscheidungen. An Strawinskys eigenwilliger, gegen die tonalen Bindungen ankämpfender Haltung schieden sich die Geister. Eine Fügung des Schicksals bewahrte Höller vor Umwegen und Unsicherheiten: seine Aufnahme in die Münchner Komponistenklasse eines Josef Haas. Damit hatte er die dritte Stufe seiner Entwicklung beschritten, die er selbst wie folgt charakterisiert:

1. Die Erziehung im Geist der alten Meister, wie auch Bachs und Max Regers bei planvoller Pflege eigener Improvisation,
2. die klangfreudige, maßvolle Gestaltungsweise der Würzburger Schule und
3. Josef Haas mit seiner strengen, lebenerfüllten Kunst des Kontrapunktes.

Die Leistungen seiner Schüler und unter ihnen die Höllers sind eine bleibende Bestätigung für das pädagogische Geschick dieses Meisters. In seinem Heim draußen vor München, idyllisch an der Isar gelegen, durften die Mitglieder der Meisterklasse allwöchentlich in engster persönlicher Fühlung die Schärfe des Urteils von Josef Haas an sich erfahren. In seinem mit Bildern Max Regers und ehrenden Lorbeerkränzen geschmückten Arbeitszimmer wurden die brennendsten Kunstprobleme diskutiert und neu entstandene Kompositionen im Manuskript besprochen. Mit sicherer Einfühlung wußte da Josef Haas die vorgelegten Tonsätze von allem Traditionellen, Alltäglichen und Unpersönlichen zu reinigen, nicht durch Aufdrängen seiner eigenen Handschrift, sondern durch humorvolles Aufzeigen, wie man's nicht macht, was mangelhaft und mißglückt ist, nicht ruhend, bis etwas vom Wesen des jungen Kollegen aus der Partitur schaute. „Sie müssen viel wilder werden. Das ist kein Höller. — Das Handgelenk muß lockerer werden", das waren ermunternde Anweisungen zur Stärkung der Selbstsicherheit.

Immerhin: zwei Jahre strengen Kontrapunktes ohne eigene kompositorische Versuche gingen dem Op. 1, der Orgelpartita, voraus, in der das Erlebnis der damaligen zeitgenössischen Motorik unter drängender rhythmischer Gestaltung sich Geltung machte. Es ist eine aufschlußreiche Kennzeichnung von Lehrer und Schüler zugleich, wenn Höller von Josef Haas behauptet: „In einer Zeit der allgemeinen künstlerischen Verwirrungen — auch auf musikalischem Gebiet — konnte uns Jungen bei Josef Haas nie der Boden der großen verpflichtenden Tradition unter den Füßen entgleiten, auf dem er selbst so gefestigt steht, allerdings ohne engstirnige Pedanterie, sondern mit der jugendlichen Begeisterung für alles keimkräftige Neue." —

Schon Höllers Op. 1 war eine vielseitige Spiegelung seines Künstlertums, das er hier in einfacher, klargeführter Stimmigkeit oder in Abschnitten einer gewählten, klangbetonten Satzweise und recht gesangsmäßig erfundener Melodik bewährt. Diesem vielversprechenden Op. 1 folgte nun eine bewundernswert konsequente Werkreihe, in der jedes Opus neue Erkenntnisse ausformte und eigene Züge herausarbeitete. Wirken in seiner Missa brevis Op. 3 Formerlebnisse des ehemaligen Bamberger Chorsängerknaben mit, so läßt die entschlossene bewegungsfrohe Sonate Op. 4 etwas von den Erschütterungen spüren, die durch Strawinsky in die junge Generation getragen wurde. Ein Jahr später nahm Höller mit altdeutschen Minneliedern Op. 5 am Münchner Tonkünstlerfest teil. Die Lebendigkeit dieser Künstlernatur dürfen wir nach dem Vorbild ähnlicher Fälle in unserer Musikgeschichte vor allem darin sehen, daß die Fülle auf ihn einströmender Eindrücke und Anregungen in seinem empfänglichen Künstlerherzen eine Neugeburt erfahren, ohne je in bloß „widerspiegelnde Impression" zu verfallen. Daß dies in Formen absoluter Musik geschieht, ist eine nachdrückliche Bestätigung dessen. So entstand sein weiträumiges Klavierquartett Op. 7, dem Erlebnisse eines Aufenthaltes an der Nordsee zugrunde liegen, während sich sein sonnenhelles Divertimento für Violine, Bratsche, Flöte und Klavier Op. 11 an dem temperamentvollen Volksleben des heiteren Sizilien entzündete, geistvoll im Hereinspielen volksmelodischer Elemente und übersprudelnd in klanglichen und motivischen Einfällen. Die beiden vorhergehenden Schöpfungen wandten sich den konzertierenden Formen zu. Da riß auf dem Bremer Tonkünstlerfest 1931 sein Op. 9, ein Concertino für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester die allgemeine Begeisterung in seinen Bann. Hier redet einer, der im vollen Besitz aller überlieferten Kunstmittel mit sicher modellierender Hand und erregungsfähigen Sinnen zugreift, auffallend schon jenes urlinienhafte Schreiten Höllerscher Bässe, in denen auch noch etwas von der Grundgewalt der in Jugendjahren erlebten Bamberger Orgel aufklingt. Hatte in den im Jahre 1931 und 1932 entstandenen Werken, einer Weihnachts- und Passionsmusik, einer Hymne für Männerstimmen und einem Requiem die Orgel mehr fundamentierende Aufgaben zu erfüllen, so ging sie in einem Konzert für Orgel Op. 15 eigene Wege, das Erbe Händels mit heutigem Lebensgeist und den Errungenschaften heutigen Instrumentenbaues für Konzertzwecke nutzend.

So sehr Reger berufen war, den Geist unserer großen Barockmeister und Kantorenmusik auf fruchtbarem Boden neu erwachsen zu lassen: forderte er selbständig Schaf-

fende immer zu eigener Überprüfung und Stellungnahme heraus. Von den in seiner Musik wirkenden Kräften blieb auch Höller nicht unberührt. Freilich hatte ihn die Erziehung in der Schule eines Josef Haas vor einem unnötigen „Ausflicken" mit entbehrlichen kontrapunktischen Zusätzen bewahrt und ihn gelehrt, frei von Überlastung ein linienklares, monumental gebautes Tongefüge zu schaffen. So trat er mit seinem Op. 18, den Hymnen für Orchester über gregorianische Choralmelodien, als festumrissene Persönlichkeit 1934 vor die Hörerschaft des Tonkünstlerfestes in Wiesbaden. Was die Russischen Quartette Haydns einst über die wesentlichste Seite einer schöpferischen Begabung aussagten, über die Fähigkeit nämlich, abzuwandeln, zu variieren, aus Keimzellen ein Organisches zu entwickeln oder wie es Wagner später nannte „zu regenerieren", das scheint auch ein zentraler, natürlicher Vorgang im Schaffen Höllers zu sein. So wird sein Eingehen auf Choralthemen und gregorianische Elemente stets durchaus unkirchlich empfunden; da läßt Höller auf altem Wurzelboden ein neues weltoffenes Blühen entstehen, wie ja auch Bach einst eine Musik aus choralen Elementen auf eine allen zugängige Ebene hob. Die Formen der Tokkata, des Ricercars, der Fantasie und der Motette erschienen in jenem Wiesbadener Erlebnis mit ganz neuartiger kontrapunktischer Kunst erfüllt, wobei Höller in der Instrumentation die segensvolle Nachwirkung seines ehemaligen Studiums bei S. v. Hausegger empfinden durfte. Dieselbe folgerichtige Entwicklung, die wir hier in allen musikalischen Einzelheiten feststellen können, ist durch Jahre hindurch wie eine schicksalhafte Fügung auf dem Weg zu erkennen, den der Komponist ging. Von kleineren musikalischen Formen ausgehend, erweitert er den Boden, auf dem er heimisch werden will, bis er in den Hymnen geradezu sinfonisches Ausmaß erreicht, ohne bis dahin in seinen Partiturblättern den Plan zu einer Sinfonie aufgezeichnet zu haben. „Man kann nicht mit einer Sinfonie beginnen", sagt Höller, auf sein verantwortungsbewußtes Schaffen zurückschauend, „man muß sich vorher mit allen Stilelementen auseinandergesetzt haben. Eine ehrliche Selbstkritik erfordert, sich Zeit zu lassen, auszureifen und alle Vielschreiberei abzulehnen. Mancher junge Komponist hat durch planloses Experimentieren die Fundamente verloren. Die Musikgeschichte lehrt, daß eine Stilwelt aus der anderen hervorgeht. So sind auch für uns die künstlerischen Anschlüsse entscheidend, von denen man kompositorisch ausgeht."

So ist sein Schaffen innerlich unanfechtbar geblieben, lediglich darauf bedacht, dem Zwang der Stunde zu folgen, den Bildern der Seele klare Ausgestaltung zuteil werden zu lassen. Allen Strömungen und Richtungen zum Trotz ist er ein Eigener geblieben! Das blieb er, wie auch immer die vielfältig beherrschte Form, in der er vor uns trat, beschaffen war! Die Mode hat ihr Gutes: sie geht vorüber. Der seiner Sendung bewußte schöpferische Wille aber ist unwandelbar und taub gegenüber Konjunkturverlockungen und Rekordsucht.

Um die persönliche Eigenart Höllers und die stilistischen Erkenntnisse, auf die es ihm ankommt, sichtbar werden zu lassen, dürfte es willkommen sein, an Hand einiger Notenbeispiele aus jüngsten Werken dem Grundsätzlichen nachzugehen.

Mit seinem 1935 entstandenen Op. 20 werden die weit ausholenden Ausmaße sin-

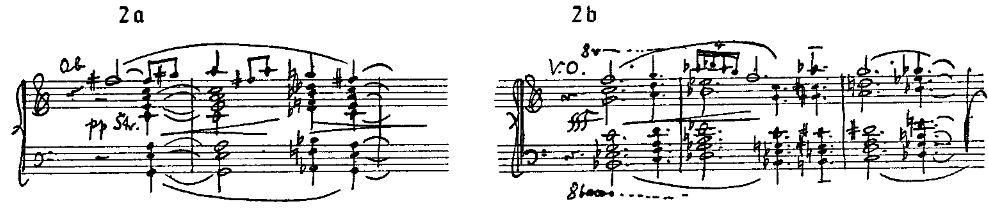
fonischen Bauens beherrschend. Eine „sinfonische Fantasie" ist es geworden[1]. Das in Höllers Skizzenbüchern mit besonderer Vorliebe behandelte siebentaktige Frescobaldi-Thema liefert die musikalischen Gedanken. Aus ihm entwickelt sich das viersätzig angelegte Werk. Nachdem das Thema zuerst allein nur von einer Flöte vorgetragen ist, tritt eine Harmonisierung hinzu, die das alte Thema sofort mit einer modernen Ausdrucksdynamik versieht, die ihre Kräfte aus einer sinnvollen Einordnung in lineares Geschehen empfängt. Die chromatisch absteigende Baßlinie, das Prinzip der Gegenbewegung und ein ausgeprägtes Gefühl für „räumliches Denken auf dem Papier" kennzeichnen auch manch anderen Tonsatz Höllers.

Beispiel 1, in dem das Thema verändert erscheint, zeigt eine charakteristische Be-



Beispiel 1

wegungsdynamik, starke Gegenbewegung und rhythmischen Impuls. Die Holzbläser bringen den Kerngedanken dazu in Verkleinerung. Durch konsequent nach unten stürmende Baßlinien wird eine befreiende mitreißende Wirkung ausgelöst. Dagegen zeigt das Beispiel 2a im Gegensatz zu dem bewegten 1. eine Hinkehr zum farbensinnlichen



Beispiel 2

Ausdruck, der aber keineswegs nur dem Bedürfnis nach Impression entspringt, sondern sich sofort wieder linearen Gesetzen unterordnet. Die aufgelockerte Akkordmasse macht im ganzen die Wechselnotenbewegung mit, die ja im Thema selbst liegt: fis—g—fis. Im Beispiel 2b werden große Klangquader in Bewegung gesetzt als höchster Ausdruck eines unwiderstehlichen Kraftgefühls. Nr. 3 zeigt das aus dem Hauptthema gewonnene Fugenthema mit seinen nach aufwärts gerichteten Energien, die sich rhythmisch immer mehr verdichten. Im Gegensatz hierzu steht eine völlig aufgelöste Baßführung, die in ihrer nach unten gekehrten Gegenbewegung bewußt geprägt und überaus musikantisch gehalten ist (die von der Orgel kommenden Quartsequenzen z. B.).

[1] Eine Werkanalyse gab Erich Schütze im Oktoberheft 1937 der „Musik" (S. 48 ff.).

Wie wir sehen, liegen hier zwei große Gestaltungslinien vor, die aufs innigste zusammengehen.



Beispiel 3

Ein weiteres Beispiel aus Op. 12 ist einer Choralvariation für Orgel entnommen. Der an sich einfache, ohne eigentliche Dynamik hinfließende Cantus firmus wird durch



Beispiel 4

Harmonik, Rhythmus, Linie u. ä. Elemente mit so viel Kraft geladen, wie diese Stelle (ein gewisser Höhepunkt) benötigt. So weiß Höller auch hier alte Elemente mit „zusätzlichen" Mitteln wieder neu zu beleben und völlig gegenwartsnahe zu machen.



Beispiel 5

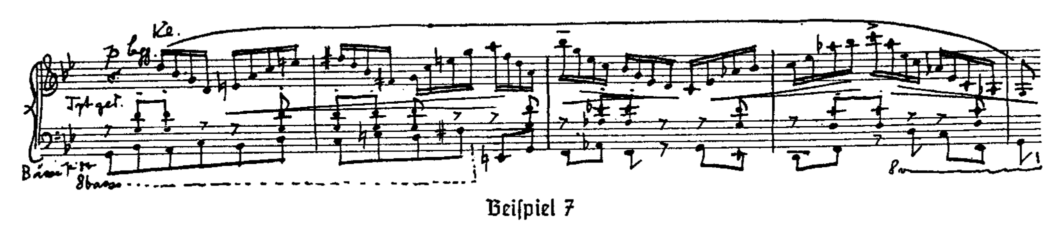
Gleiches gilt von Nr. 5, das aus der „Passacaglia und Fuge für Orchester" nach Frescobaldi stammt. Ursprünglich war dieses Werk als Stilübung, als „Orientierung zu neuem Schlag" gedacht; die Begeisterung, die seine Uraufführung dieses



Beispiel 6

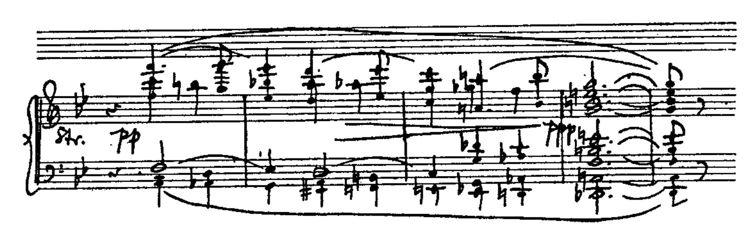
Jahr in Wiesbaden und seine Wiederholung beim Musikfest in Baden-Baden errang, eröffnete den Weg durch die Konzertsäle. Die Oberstimme geht auf Frescobaldi zurück, alles andere auf Höller. In der Stilführung spielt sich harmonisch und rhythmisch

mancherlei ab, was die darüberliegende Linie mit modernem Ausdruck durchdringt, dank ſeiner Kraft zur Syntheſe bei ſtrenger Beibehaltung der Linearität, reizvoll belebte Klangkombinationen zu erzielen, die, wie Beiſpiel Nr. 6 aus dem gleichen Werk zeigt, nichts mit Impreſſionismus zu tun haben. Es ſind Akkordmiſchungen, die eigentlich auf einer ganz ſchlichten Zweiſtimmigkeit beruhen. Das Beiſpiel 7 enthüllt eine vorbildliche durchſichtige Leichtigkeit des Satzes, die ſich auch wieder auf eine lockere Baßbehandlung ſtützt, darüber ein fließendes ſenſibles Figurenwerk, das dem Ganzen eine köſtliche Beſchwingtheit verleiht. In dieſer Sparſamkeit der aufgewendeten Mittel nähert ſich Höller in zunehmendem Maße dem von früh an beliebten Tonſatz Mozarts.



Beiſpiel 7

Daß ſeine Klanglichkeit nicht des Ohrenkitzels wegen da ſein will, ſondern daß es ſich linienmäßig, organiſch ergibt, möge Beiſpiel Nr. 8 illuſtrieren. Die zweite Stimme geht hier beiſpielsweiſe von oben ganz ſyſtematiſch in chromatiſchen Halbtönen von c bis e nach unten. Desgleichen der Baß, der ſich von a bis des ſenkt, während die Mittelſtimmen in ganz natürlichen Sequenzſchritten folgen. Als Ergebnis dieſer unmißverſtändlichen Stimmentwicklung erreichen wir einen verſonnenen Akkord, der bei Ravel oder Debuſſy vielleicht ausſchließlich koloritiſche Wirkung hätte. Wer bei Höller eine



Beiſpiel 8

Vielheit der Anregung und der Stilelemente zu bemängeln ſucht, der wird gerade durch ſolche Stellen der Partitur überzeugt, wie in lebender Muſikalität der Wille zur Syntheſe vorherrſcht, eine ausdrucksvolle, melodiſch und rhythmiſch prägnante Linearität mit allen Zügen eines perſönlichen Klangempfindens auszuſtatten.

Was ihm in der Wahl der Mittel ſo ſicher wählen läßt? Vor etwa zehn Jahren entſtanden die erſten Skizzen zu ſeinem Streichquartett, das innerhalb kurzer Zeit bleibender Beſitz in- und ausländiſcher Quartettgemeinſchaften wurde. Als damals die Ausarbeitung bis zum zweiten Thema gediehen war, fühlte er ſich von dem Drang erfüllt, „in Muſik zu ſchwelgen", den extremen, unzugänglichen Stilverſuchen jener Zeit zum Trotz. Indes die Einſicht, daß der Quartettſatz eben doch das kompoſitoriſch ſchwierigſte Problem ſei, ließ die Arbeit bis zum Sommer 1937 ruhen. Die Orientierung am tönen-

den Klang, am unmittelbaren Erlebnis, an der Wirklichkeit leitet sein Schaffen und die Vorstellung, die er sich von seinem Wirken macht. Das Strub-Quartett weilte in jener Zeit am Starnberger See, wo auch der Komponist sich aufhielt. Immer wenn ein Teil fertiggestellt war, folgte drüben in Murnau die Klangprobe, an der er die Partitur überprüfte. So folgte dann der aufsehenerregenden Uraufführung in Leipzig der Siegeszug über Baden-Baden und Paris nach Amerika, wo es die Triton-Gesellschaft unter dem Vorsitz von Bartok und Strawinsky übernahm.
Unsere heutige Kulturpolitik hat gerade auf musikalischem Gebiet einen beispiellosen Unternehmungsgeist und eine allerorten spürbare Regsamkeit hervorgerufen. Alle irgendwie leistungsfähigen Städte sind in den edlen Wetteifer um die Kunst einbezogen worden, so daß nun neben den Veranstaltungen des Rundfunks, der Konzertgesellschaften und der verschiedenen Gemeinschaftsorganisationen auch eine Unzahl von Musikfesten im Reich während des Jahres für neues Schaffen wirbt. Der jungen Kunst fehlt es wahrlich nicht an Aufführungsgelegenheiten! Man hat schon Befürchtungen hören können, ob denn die Häufigkeit solcher zeitgenössischer Veranstaltungen nicht zu einer kritiklosen Vielschreiberei führe. Die Gefahr liegt nahe! Die Verantwortung der maßgebenden „Prüfungsausschüsse" ist groß. Wo aber Begabungen so streng gegen sich selbst und maßvoll in der Herausgabe ihrer Schöpfungen zu Werke gehen wie im Falle Karl Höllers, da braucht niemand um die Entwicklung der musikalischen Verhältnisse zu bangen. In diesen Dingen entscheidet sich das Schicksal aller Kunstgebiete, und so erscheinen die Erkenntnisse Theodor Fontanes in ihrer Frische und ewigen Gültigkeit wie aus der Gegenwart heraus geschrieben: „Wer heutzutage eine Kunst wirklich betreibt und in ihr etwas leisten will, muß natürlich vor allem auch Talent, gleich hinterher aber Bildung, Einsicht, Geschmack und eisernen Fleiß haben. Der gewöhnliche Mensch schreibt massenhaft hin, was ihm gerade in den Sinn kommt. Der Künstler, der echte Dichter, sucht oft vierzehn Tage lang nach einem Wort!"

Gedanken zur Inszenierung von Puccinis Oper „Madame Butterfly"

Von Masami Kuni, Tokio

Dr. Masami Kuni weilt augenblicklich in Deutschland, um als Tänzer und Tanzlehrer japanische Bewegungskunst in ihrer originalen Form nahezubringen. Sein nachstehender Aufsatz wird wahrscheinlich für alle künftigen Inszenierungen von Puccinis vielgespielter „Madame Butterfly" richtungweisend sein. Wir regen an, daß eine namhafte Opernbühne des Reiches Dr. Kuni Gelegenheit gibt, als Gastregisseur dieses Werk in einer würdigen und einwandfreien Gestalt darzubieten.
Die Schriftleitung.

Nicht nur als Japaner, sondern mehr noch als Bühnenkünstler will ich heute an dieser Stelle meine Erfahrungen, Eindrücke und Gedanken über die Inszenierung von Puccinis Opernwerk „Madame Butterfly" in großen Linien festzulegen versuchen.
Unnötig zu sagen, daß diese Oper zu den beliebtesten Meisterwerken der Opernwelt

gehört. Die Zahl der Aufführungen, die jenes Werk immer wieder in den Operntheatern der ganzen Welt erlebt, ist für sich Beweis genug für seinen Wert und seine Anziehungskraft.

Auch in Deutschland ist die Zahl der Aufführungen dieser Oper auf den zahlreichen ausgezeichneten Opernbühnen im ganzen Reich eine recht stattliche. — Der Grund, warum ich nun über dieses Problem gerade zu den Freunden des Theaters in Deutschland spreche, ist nicht der äußerliche Umstand, daß ich im Augenblick Gast dieses Landes bin, sondern vielmehr die Tatsache, daß seine führenden Opernbühnen zu den besten der Welt gehören. Die künstlerische Gewissenhaftigkeit, das tiefe und eingehende Wissen, mit denen selbst kleinere Bühnen um die stilgetreue Wiedergabe der von ihnen aufgeführten Opernwerke bemüht sind, sind beispielhaft.

Es ist klar, daß der Erfolg einer Oper, die ja nicht reine Musik, sondern eine mit einer dramatischen Handlung fest verbundene Musikschöpfung ist, in großem Maße von der Inszenierung abhängig ist. Und da ist es wiederum Deutschland, das — im Vergleich zu den Bühnen anderer europäischer Länder — in dieser Beziehung hervorragende Leistungen aufzuweisen hat. So sah ich, um ein Beispiel zu nennen, vor einiger Zeit in Berlin den „Don Juan" und war tief beeindruckt, ja begeistert von der Echtheit des Kolorits im Bühnenbild, in den Kostümen und auch in der Darstellung, das Spielleiter und Bühnenbildner mit großem Einfühlungsvermögen wiedergegeben hatten.

Ort der Handlung in Puccinis „Madame Butterfly" ist die Hafenstadt Nagasaki im Süden Japans. Es ist sehr zum Vorteil des Werkes gewesen, daß Puccini eine außerordentlich umfassende Kenntnis der japanischen Folkloristik besaß und eine große Reihe bekannter und schöner Volkslieder Japans in seiner Oper verarbeitet hat. Das Japan der „Madame Butterfly" ist zwar — wie könnte es anders sein? — das Japan, wie es der Komponist selbst empfunden und gestaltet hat. Und dennoch findet das Werk auch bei uns Japanern volles Verständnis, mehr noch — Bewunderung. Wie mir scheint, der überzeugendste Beweis für seine Größe!

Ist damit der Musik und ihrem Schöpfer die verdiente Würdigung zuteil geworden, so stellt sich uns jetzt ein zweites Problem: das Werk soll als Oper nun auf der Bühne nicht nur auf unser Ohr, sondern ebenso auf unser Auge wirken. Bühnenbild und Darstellung sollen mit der Musik in einer künstlerischen Einheit zusammenklingen. Je nach ihrer inneren Verbundenheit mit dem Stoff aber wird die wundervolle Musik als drittes, tragendes Element uns ihre Seele offenbaren.

Ich habe dabei keineswegs außer acht gelassen, daß „Madame Butterfly" eine Oper ist und die Oper eine europäische Kunstform. Niemand wird daher verlangen und erwarten, daß das Werk realistisch japanisch sei. Das ist weder möglich noch notwendig. Diese Tatsache aber wird — wie ich zu meinem tiefen Bedauern hier feststellen muß — von nicht wenigen europäischen Künstlern als Ausrede für den Mangel an Wissen und Technik mißbraucht. Das ist ein Zurückweichen vor künstlerischen Problemen, das dem wahren Künstler gleichbedeutend ist mit Feigheit. Schließlich ist Japan oder Nagasaki in diesem Zusammenhange nur ein Beispiel von vielen. Wenn ein solches Ausweichen

verzeihlich wäre, dann gäbe es überhaupt keinen vollendeten künstlerischen Ausdruck, kein stilgetreues Bühnenbild und keine wirkliche Bühnenkunst.

Es wird wohl kaum einen ernst zu nehmenden Spielleiter oder Theaterdirektor geben, der auf diese Betrachtungen antworten würde, Japan liege so weit entfernt von Europa, und das hiesige Publikum wisse so wenig über Japan, daß es wirklich nicht notwendig sei, bei Werken wie der „Madame Butterfly" besondere Sorgfalt auf die Stilechtheit der Aufführung zu verwenden. Wer wirklich so denkt, dem wäre nur anzuempfehlen, solche Werke, die japanische Moral, Philosophie und Sitten schildern, erst gar nicht zur Aufführung zu bringen, denn bevor er damit Japan beleidigt, beleidigt er die Kunst, der er sich zu widmen vorgibt, und darüber hinaus die europäische Zivilisation. Japan ist nicht mehr so weit von Europa entfernt. Weder liegt es in den Urwäldern von Afrika noch auf irgendwelchen unbekannten Eisinseln im Polarkreis. Hebt man hier in Berlin am Schreibtisch den Hörer seines Fernsprechers ab, so kann man zu jeder Zeit, wenn man will, ein Gespräch mit einem Teilnehmer in Japan führen. Viele mögen sich bisher noch gar nicht klar geworden sein, wie mannigfach die Beziehungen sind, die ihn und sein tägliches Leben in sozialen, politischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen Fragen und nicht zuletzt in Fragen der Kunst mit Japan verbinden. Zeitungen und Rundfunk bringen diese Tatsache in täglichen Meldungen und Berichten auch dem Uninteressierten zum Bewußtsein.

So wie wir Japaner uns mit den Fragen des europäischen Kulturkreises eingehend beschäftigen, so sollte man auch hier das japanische Leben zu erkennen versuchen. Dies gilt, glaube ich, ganz besonders für ein Land wie Deutschland, das durch den Abschluß des Kulturabkommens seine kulturellen Beziehungen mit Japan zu erweitern bestrebt ist.

Leider liegt es damit in mancher Hinsicht noch sehr im argen. So verraten auch die Aufführungen der „Madame Butterfly" oder auch nur der Operette „Geisha" an europäischen Theatern eine bedauernswerte Unkenntnis über Fragen japanischer Kultur.

Ich habe mich mit dem Problem der Inszenierung der „Madame Butterfly" auf europäischen Bühnen schon seit längerer Zeit beschäftigt. Doch bevor ich darüber spreche, möchte ich im folgenden nur einige Beispiele herausheben, die den beklagenswerten Mangel an Kenntnis elementarster Fragen japanischen Lebens verdeutlichen sollen, mit dem europäische Bühnen an die Inszenierung eines Werkes wie der „Madame Butterfly" herangehen.

Die Handlung dieser Oper erreicht ihren dramatischen Höhepunkt mit dem Selbstmord der kleinen Chochosan, die sich von Leutnant Linkerton, den sie noch immer liebt, verraten sieht. Der Entschluß zu diesem Freitod aber entspringt nicht etwa einer sentimentalen Aufwallung des Gefühls aus unstillbarer Liebessehnsucht. Vielmehr ist er die unerbittliche Konsequenz überlieferter moralischer Anschauungen. Chochosan stirbt nicht aus Verzweiflung, sondern für das Ideal weiblicher Treue, das sie heilig hält, um in die Gemeinschaft der Ahnen einzugehen.

Angenommen nun, es wäre umgekehrt, d. h. es handle sich um ein amerikanisches

Mädchen und einen japanischen Marineoffizier. Was würde sich dann ereignen? Vielleicht würde das Mädchen den Mann wegen seiner Untreue zur Rede stellen und ihn ohrfeigen. Oder das Drama erreicht seinen Höhepunkt vor dem Richter, dessen Spruch dem Mädchen für die erlittene Unbill eine Geldentschädigung zuspricht. — Trotz des Verrates ihrer Liebe liebt dagegen Chochosan Linkerton noch immer und will ihm die Treue wahren. Dies ist ein wichtiger Punkt der japanischen Auffassung der Ehe, der auch auf der Bühne unbedingt hervorgehoben werden muß. Um dies zu erreichen, bedarf es — abgesehen von der Musik und dem Dialog — eines guten Regisseurs, der nicht nur mit Fragen japanischer Moral und Sitten vertraut ist, sondern auch die Sprache der japanischen Landschaft und die Formen des täglichen Lebens genau kennt und davon ausgehend Bühnenbild, Kostüme und Bewegungen der Darsteller gestaltet. Ohne dieses Sichversenken wird eine stilgetreue Inszenierung der „Madame Butterfly" einfach nicht möglich sein.

Sehen wir uns z. B. die Bühnendekoration an. Vergessen wir dabei nicht, daß die Bühne von Japanern und Amerikanern betreten wird. Wir wissen, daß die ersteren die inneren Räume des Hauses ohne Schuhe betreten, die letzteren mit Schuhen. Hier beginnt die erste Schwierigkeit der Bühnendekoration. Das Bühnenbild zeigt uns japanische Räume. Wenn nun die Amerikaner in Strümpfen hineingehen würden, wäre das ein sonderbarer Anblick für das europäische Publikum; anderseits ist es undenkbar, daß die Japaner im Hause ihre Schuhe anbehalten. In Europa wird dies gewöhnlich so inszeniert, daß Chochosan und ihre Dienerin Suzuki beim Betreten des Hauses ihre Schuhe draußen lassen, während Linkerton und Sharpleß die Schuhe anbehalten. Man stelle sich vor, daß in Japan ein europäisches Stück aufgeführt wird und ein Darsteller in Schuhen zu Bett geht! Ich denke mir die Lösung dieser Frage wie folgt: Es müssen mehr als zwei Räume auf der Bühne zu sehen sein, und zwar muß den Innenräumen eine japanische Veranda vorgebaut sein, die von den Amerikanern in Schuhen betreten wird, wo sie auf Stühlen sitzen; ein Teil der Veranda ist mit Matten belegt und als Teil eines Innenraumes gedacht, wo gesprochen und gehandelt werden kann. Zweites Beispiel: Im 2. Akt schreibt das Regiebuch vor: „Inneres von Butterflys Häuschen. Die Gardinen sind geschlossen, so daß das Zimmer halbdunkel ist." Danach pflegt man in Europa die ganze Bühne als Innenraum darzustellen, ein oder zwei Zimmer. Der europäische Regisseur oder Bühnenbildner hat die Schönheit der Harmonie zwischen innen und außen leider vollkommen vergessen, sonst müßte er fühlen, wie falsch diese Anordnung des Regiebuches ist. Er muß auch etwas wissen vom wirklichen japanischen Haus, um es auf der Bühne stilecht hinstellen zu können. Er muß wissen, daß die japanischen Zimmer viel, viel kleiner sind als europäische Innenräume. Wenn die Räume zu groß sind, verlieren die Darsteller im Kimono ihre Wirkung. Hier muß die einfache Theorie des Kontrastes angewandt werden, in Japan seit Jahrhunderten erprobt; die Innenräume müssen stets zusammen mit einem Teil Natur gezeigt werden, mit dem Garten oder einem Teil des Daches, denn für unsere Begriffe ist der Garten ja ein Teil des Hauses. Nebenbei bemerkt, erscheinen die Bewegungen der Chochosan in einem Raum oder zwei parallel laufenden Räumen stets flach, während bei der Verbindung

zwischen Haus und Garten die ganze Szene sich dramatischer gestaltet, der Kimono schöner wirkt und sich überhaupt alle Nuancen mehr variieren lassen.
Noch eines möchte ich zur Bühnendekoration bemerken. Im 1. Akt bringt man die Laternen mit Licht auf die Bühne und hängt sie während der Vorstellung am Vordach auf. Ich würde doch raten, die Laternen noch vor dem Aufgehen des Vorhanges an ihren Platz zu hängen und sie erst während der Vorstellung anzuzünden, um zu zeigen, daß es inzwischen Abend geworden ist. Die japanischen Laternen dienen ja nicht nur zur Beleuchtung, sondern am Tage auch zur Dekoration. Wenn Sie die Laternen am Vordach sehen, wissen Sie, daß es Frühling oder Sommer ist ... Die vollkommene Harmonie der Szene erreicht man aber auch, wenn im Garten Bambusbänke aufgestellt werden. Dann brauchen sich Chochosan und Linkerton nicht so unästhetisch auf Steine zu setzen während der Liebesszene. Eine andere Kleinigkeit: Wenn man vor dem Bildnis des Buddha betet, müssen stets die Kerzen brennen, auch am Tage. Ich erinnere an die katholische Kirche mit ihrem ewigen Licht. Oft habe ich auch bemerkt, daß auf europäischen Bühnen an der Innentür des japanischen Hauses die Klinke fehlt, daß das Muster, das Fusuma und Shogi (Tür und Feldstuhl) ziert, ein rein chinesisches ist.
Ich habe nie verstehen können, warum die Farben der Bühnendekoration nicht in Übereinstimmung gebracht werden mit dem Kimono, wie es bei uns erste und wichtigste Forderung ist. Abgesehen davon, daß den Kostümen der Madame Butterfly überhaupt viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, sieht man die handelnden japanischen Personen meistens in halb chinesischen Kleidern und Schuhen. Es scheint überall angenommen zu werden, daß zwischen Japan und China nur geringe Unterschiede in bezug auf Kleidung, Sitten und Gebräuche bestehen, während sie sich doch ganz grundsätzlich voneinander unterscheiden. Selbst wenn dieser Unterschied aber nicht größer wäre als zwischen Deutschland und Frankreich, so dürfte ein achtsamer Regisseur auch diese kleine Differenz nicht übersehen. Der Gegensatz ist aber in Wirklichkeit so, wie z. B. zwischen Ungarn und Spanien. Ich möchte sogar behaupten, daß in diesen Dingen Japan und China zwei Welten sind. Man wird mich leichter verstehen, wenn ich sage, daß die Lebensformen der Chinesen sich aus den Gewohnheiten eines Nomadenvolkes entwickelt haben, die der Japaner aus den Gewohnheiten eines Ackerbauvolkes. Die Chinesen schlafen in Betten, sie sitzen auf Stühlen und essen am Tisch, während die Japaner auf Matten schlafen und sitzen, sie haben weder Tisch noch Stuhl. Gibt es einen größeren Unterschied, einen grundsätzlicheren Gegensatz der Lebensformen zweier Völker auf dieser Erde? Derselbe große Gegensatz besteht in der Kleidung. Es ist also in einer stilechten Butterfly-Aufführung unmöglich, daß halb chinesisch kostümierte Japaner die Bühne betreten.
Wie viele meiner Landsleute haben über die europäische Butterfly-Aufführung gelacht. Ich konnte nicht lachen, ich war zu traurig. Es handelte sich ja nicht um eine Parodie, diese Theater waren ja keine Varietébühnen, sondern berühmte, auf hohem Niveau stehende Opernhäuser! Was würden Sie sagen, wenn Sie in der Großen Oper in Mailand oder Paris einen Sänger in einem halb russischen, halb schottischen Kostüm im „Boris Godunoff" auftreten sähen?

Mir fällt noch ein Beispiel der Diskrepanz in der Kleidung ein: Alle japanischen Personen in der „Madame Butterfly" tragen Schuhe, wir Japaner tragen aber gar keine Schuhe, sondern eine Art Sandalen. Wir haben auch Fächer, aber ich habe auf europäischen Bühnen stets chinesische Fächer zu sehen bekommen, nie einen japanischen, der doch bedeutend kleiner ist. Ich sah die japanischen Mädchen, auch die Männer auf die Bühne kommen mit riesigen chinesischen Fächern in den Händen, sie fächelten sich unentwegt, sowohl beim Gehen, Stehen, Reden, ja sogar bei der gegenseitigen Begrüßung. Glaubt man, das sei japanische Sitte? Nein, auch nicht chinesisch, eher europäisch, wahrscheinlich spanisch. Natürlich tragen wir Fächer in den Händen, aber wir öffnen sie nur bei großer Hitze im Hochsommer. Der Fächer, der übrigens weiß sein muß, wird nur bei feierlichen Gelegenheiten auf besonders elegante Art und Weise in der Hand gehalten, durchaus nicht zum Fächeln oder um die Luft zu bewegen. Der Fächer spielt in der japanischen Etikette eine wichtige Rolle, etwa wie in Europa die weißen Handschuhe zum Frack, die man ja auch nicht anzieht, sondern nur in der Hand hält.

Die Fehler in den Kostümen beruhen ferner nicht nur auf der Verwechslung zwischen japanisch und chinesisch, sondern auch auf Unkenntnis in bezug auf das Zeitalter. Das Regiebuch der „Madame Butterfly" schreibt vor: „Handlung in unserer Zeit", d. h. vor etwa siebzig bis achtzig Jahren. Das ist ungeheuer wichtig zu wissen. Ich habe Kostüme gesehen, die den verschiedensten Zeitaltern angehörten, und die Träger dieser Kostüme agierten zu gleicher Zeit auf der Bühne. Mir kam das etwa so vor, wie eine Tosca-Aufführung, in der die Tosca als Rokokodame angezogen war, Cavaradossi in einer griechischen Tunika einherstolzierte und Scarpia vielleicht als altdeutscher Ritter auftrat, all diese Personen vereint in einer gotischen Halle. Was würde man dazu sagen? Es wäre eine Katastrophe! In der Butterfly geht diese Katastrophe aber so weit, daß die Diener in großer Abendtoilette auftreten und ihre Herren in der Uniform von Stallknechten. Der reine Karneval also.

Sehr häufig hat man richtige Kostüme und weiß sie nicht richtig anzulegen. Im 2. Akt erschien Madame Butterfly einmal im japanischen Schlafgewand, also im Nachthemd, auf der Bühne. Ich glaube nicht, daß eine Europäerin im Pyjama das Wohnzimmer betritt, dasselbe ist auch für Japan in keinem Fall anzunehmen. Nachher kleidet sich Butterfly im selben Raum um. Im Schauspiel würde sie das im Nebenraum tun, in der Oper muß sie aber zu gleicher Zeit singen, so sollte sie sich eben hinter einem Wandschirm umziehen.

Ich komme nun zu den Bewegungen der handelnden Personen auf der Bühne. Da sie japanische Kimonos tragen, müssen sie sich entsprechend bemühen, um die Harmonie zwischen Kleidung und Bewegung herzustellen. Ein wenig Studium, und der Effekt ist viel größer, als man denkt.

Im 3. Akt begeht Madame Butterfly Selbstmord, indem sie sich gewöhnlich den Leib aufschlitzt. Man weiß in Europa sehr wohl, was „Harakiri" ist. Aber diese Art des Harakiri ist nur dem Mann gestattet, eine Frau schneidet sich die Kehle durch.

Zum Schluß muß ich also konstatieren, daß die Inszenierung der „Madame Butterfly" in Europa sowohl in Vergangenheit wie in der Gegenwart durchaus unjapanisch ist und

im höchsten Grade gegen das Gewissen der Kunst verstößt. Die Ausrede, daß das Publikum es ja doch nicht wüßte und eine richtige Inszenierung nicht einmal verstehen würde, kann ich nicht begreifen. Es kann sein, daß es bis heute keinen Regisseur in Europa gegeben hat, der über japanische Dinge Bescheid wußte und imstande gewesen wäre, eine korrekte Aufführung zu inszenieren. Es kann auch sein, daß die Neuanschaffung von so viel Kostümen, Perücken usw. eine kostspielige sein würde. Sollte es aber nicht doch eine Möglichkeit geben, in Zukunft eine korrekte Aufführung durchzusetzen? Die europäische Theaterkultur ist sich das schuldig. Wird sich nicht ein Theater finden, das den andern das Beispiel des Anfangs gibt? Sollte ein deutsches Opernhaus nicht in der Lage sein, eine Butterfly-Aufführung zu inszenieren, die auf neuer korrekter Auffassung, auf wirklicher Kenntnis aufgebaut ist? Ich glaube, die deutschen Opernbühnen könnten es, ja sie müßten es tun und dadurch ganz Europa ein Beispiel geben.

Konzerteinführungen?

Von C. Weisweiler, Neuß

Die Kunstpflege im Dritten Reich hat ein großes ideales Ziel, das richtunggebend allen ihren sonstigen Aufgaben voranleuchtet: Die Kunst zu einem wirklich das ganze Volk angehenden Kulturgut zu machen und hierin — nach den Worten des Führers — „eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission" zu sehen! Die Anwendung dieser Auffassung im besonderen auf das deutsche Musikleben zeigt sofort, daß in ihm an der Allgemeinheit auch ein gut Teil musikerzieherischer Arbeit zu leisten ist, und von diesem Gesichtspunkte ist sicher das in der Überschrift angedeutete Problem einer offenen Aussprache wert. Dies um so mehr, als es in führenden musikalischen Kreisen etwas umstritten zu sein scheint! Geben doch auf der einen Seite viele Konzertveranstalter ihren Hörern mit dem Programm gleichzeitig Erläuterungen zu den aufzuführenden Stücken in die Hand, und manche hervorragenden Dirigenten haben sogar schon bei entsprechender Gelegenheit ihren nachfolgenden Ausdeutungen von Meisterwerken mündliche Einführungen vorausgeschickt, während auf der andern Seite nicht minder gewichtige Künstlerpersönlichkeiten ein derartiges Schreiben oder Reden über das musikalische Kunstwerk rundweg ablehnen.

Es sei nun von vornherein betont, daß hier keineswegs befürwortet werden soll, derartige Konzerteinführungen überhaupt zur Regel zu machen: Es gibt genügend Gelegenheiten, wo sie nicht am Platze sein mögen. Ausschlaggebend ist vielmehr — wie schon erwähnt — die musikerzieherische Mission, die gleichzeitig die betr. Veranstaltung zu erfüllen hat. Sie ist aber in Anbetracht der Breitenwirkung, die nunmehr die Kunst im Volke bekommen soll, viel häufiger vorhanden, als man bisher beachtete.

Es ist nun einmal so, daß ein großer Teil all der Volksgenossen, die man heute in den Konzertsälen sehen will, die geistig-seelische Aufgeschlossenheit für das musikalische

Kunstwerk bei weitem noch nicht in dem Maße besitzen, wie es für ein verständnisvolles Mitgehen bei der Aufführung notwendig ist. Es besteht hier eben ein Mangel der musikalischen Vorerziehung, den bei unserer Jugend nicht wieder aufkommen zu lassen man an den dafür verantwortlichen Stellen mit allen Kräften bemüht ist. Und müssen weiter nicht zahlreiche Musikliebhaber, die aus reiner Liebe und Hinneigung zur Sache schon häufiger wertvolle Konzerte besuchten, dort aber das Kunsterlebnis nur mehr oder weniger unbewußt an sich erfahren haben, nicht geradezu dankbar dafür sein, wenn dieses Musikhören ihnen zu einem mehr bewußten gemacht wird und ihnen besonders bei weniger geläufigen oder gar neuen problematischen Werken vorher etwas Aufschlußgebendes gesagt wird? Denn einer Vorbereitung auf einen Konzertbesuch unterziehen sich ja wohl die allerwenigsten Hörer!
Um die Fachleute geht es hier aber nicht, auch nicht um jene unverbesserlichen Alleswisser, die hoch über der Masse des Volkes thronen und vermeinen, von Natur aus mit Inspiration und Erleuchtung so hinreichend versehen zu sein, daß ihnen keine Belehrung mehr taugt. Trotzdem hat man bei den großen Musikfesten, die ausschließlich neue Werke zur Diskussion stellen, vielfach die Gepflogenheit, den Besuchern — hier in erster Linie wohl nur „Kennern" — einiges Gedruckte über die Komponisten und ihre aufzuführenden Schöpfungen in die Hand zu geben! Sollte das, was hier den Wissenden recht ist, im allgemeinen Falle den weniger Informierten nicht billig sein?
Es ist natürlich selbstverständlich, daß diese kunsterzieherische Aufgabe, die nun die Neugestaltung unseres Musiklebens mit sich bringt, nicht ständig aufdringlich proklamiert zu werden braucht. Man braucht anderseits aber auch nicht allzu ängstlich wegen der Empfindlichkeit des Publikums zu sein, wenn man, wie etwa mit Konzerteinführungen, diese Aufgabe an gegebener Stelle zu erfüllen versucht. Es liegt genügend Erfahrung vor, daß sich langjährige Konzertbesucher mit größter Aufmerksamkeit und dankbarem Interesse derartige Erläuterungen zur Kenntnis nehmen! Jene Empfindlichkeit des Publikums wird aber, wenn sie überhaupt vorhanden ist, wahrscheinlich auf ganz andere Gründe, die allerdings mehr in der Vergangenheit liegen, zurückzuführen sein. Denn da schuf man häufig durch die inzwischen etwas anrüchig gewordene Bezeichnung „Volkskonzerte" einen gewissen Unterschied in der Hörerschar, indem diese „Volkskonzerte" den mehr gesellschaftlich-repräsentativen Musikveranstaltungen nicht nur gegenüber-, sondern in der Darbietungsqualität manchmal auch merkbar nachstanden. Ist aber diese Unterschiedlichkeit des Gebotenen nicht mehr vorhanden — und man hat da schon gründlich Wandel geschaffen! —, so wird auch bald jene Empfindsamkeit sich verlieren, ohne sich an irgendwelchen mehr instruktiven Maßnahmen wie etwa den Konzerteinführungen zu stoßen! —
Nun einiges über das Wie und Was derartiger Konzerteinführungen, über die Art ihrer Darbietung und ihren Inhalt!
Vorbildliche Arbeit in dieser Beziehung kann z. B. die Schule leisten, und sie wird sicher auch keine sich bietende Gelegenheit dazu vorübergehen lassen: Der Lehrer spricht mit seinen Zöglingen im Unterricht die Werke, die sie demnächst im Konzert hören sollen, gründlich durch, wobei er ausgiebig das Klavier, die Schallplatte o. a. zur Illustration

heranzieht. Dementsprechend hat man an manchen Orten versucht, den eigentlichen Konzerten Einführungsvorträge an einem Vorabend voraufgehen zu lassen, in denen Interessenten von Fachmännern eingehende Erläuterungen zur Vorbereitung geboten wurden. Es scheint jedoch, daß diese Versuche in bezug auf die Teilnehmerzahl bei ihnen — wenn es anders ist, um so besser! — nicht allzu große Erfolge haben. Damit ist allerdings noch nicht erwiesen, daß sie in ihrer Art falsch und unangebracht sind: Die Menschen unserer Zeit sind nun einmal zu vielseitig in Anspruch genommen; neben dem Entschluß, ein Konzert zu besuchen, bringen — auch bei gutem Willen — nur wenige den weiteren auf, auch noch für einen derartigen Einführungsvortrag sich freizumachen. Man wird also auf diese Weise an die große Masse der Konzertbesucher kaum herankommen, und das gleiche gilt wohl auch für einführende Artikel in den Zeitungen, die zwar in zahlreiche Hände kommen, aber im Drängen des Alltags und bei der Fülle der sonstigen Geschehnisse nur flüchtig oder gar nicht gelesen werden.
So bleibt als einzig günstige Gelegenheit für derartige Einführungen, wo man tatsächlich alle Hörer zusammen hat, der Konzertsaal selbst! Da ist weiter die Frage aufzuwerfen, wie sie zu geschehen haben: ob durch voraufgeschickte mündliche Darlegungen oder dem Programm beigelegte gedruckte Ausführungen.
Das erste ist im allgemeinen weniger geübt, der sogenannte „Podiumdozent" ist eine ungewohnte, vielleicht sogar aus gewissen, hier nicht näher zu untersuchenden Gründen etwas unbeliebte Erscheinung. Selbstverständlich hat er in den Rahmen der jeweiligen Veranstaltung zu passen und muß getragen sein von der Idee dieser Veranstaltung selbst wie von der willig mitgehenden Aufgeschlossenheit der größeren Menge der Hörerschar; denn allen kann man es ja nie recht machen! Mögen aber über dieses Vorgehen diejenigen entscheiden, die es angeht! Hier seien nur noch kurz einige seiner Vorteile im Sinne jenes musikerzieherischen Zieles, das natürlich Voraussetzung ist, aufgezählt: Das Wichtigste ist, daß auf diese Weise wirklich alle Hörer von der Einführung Kenntnis nehmen müssen! Der einführende Vortrag gehört mit zum Konzert, alle Begrüßungen und sonstigen Unterhaltungen haben zu verstummen, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer hat sich zunächst dem gesprochenen Wort zuzuwenden. Dieses gesprochene Wort ist weiter, wenn es den richtigen Ton trifft, wesentlich anregender als die gedruckte Zeile. Endlich hat aber diese allseitige Sammlung der Aufmerksamkeit ihre größte Bedeutung für die unmittelbar folgenden musikalischen Darbietungen selbst. Beispiele für die vorteilhafte Anwendung dieser mündlichen Einführungen gibt es auch schon manche. Beim Rundfunk sind sie sehr beliebt, z. B. schickt der Deutschlandsender solche seinen Übertragungen der Konzerte der Berliner Philharmonie vorauf. Und die von Otto Daube künstlerisch geleiteten Richard-Wagner-Festwochen in Detmold, in denen die „Erläuterungen" des gleichen Künstlers ein Wesentliches sind, sind zu Wegbereitern zum Erlebnis Bayreuths geworden!
Für die am weitesten verbreitete Art der Konzerteinführung, die, sie der Vortragsfolge in gedruckter Form beizufügen, sei an dieser Stelle nur eine, allerdings sehr nachdrückliche Forderung erhoben: P r o g r a m m e m i t E i n f ü h r u n g e n m ü s s e n d e m H ö r e r k o s t e n l o s i n d i e H a n d g e g e b e n w e r d e n ! Nur so hat man hier

die Gewähr, daß allen Besuchern des Konzertes die Kenntnisnahme der Einführungen wenigstens ermöglicht ist und sie sich ihr bei gutem Willen auch unterziehen können! — Wenn nun endlich auch über den Inhalt dieser mündlichen oder gedruckten Einführungen etwas gesagt werden soll, so zunächst dies, daß seine Abfassung keine leichte Sache ist. Die größte Schwierigkeit ist es, die richtige Einstellung auf den Hörerkreis zu finden, der, wie er auch immer zusammengesetzt sein mag, in bezug auf musikalische Bildung die mannigfachsten Schattierungen aufweisen wird. Jedenfalls müssen diese Einführungen, wenn die Konzerte sich an die weite Allgemeinheit des Volkes wenden, leichtverständlich und eingängig sein, haben sich aller trockenen Wissenschaftlichkeit zu enthalten und sind in der Darlegung anregend und interessant zu gestalten. Sie haben einmal an das aufzuführende Werk heranzuführen, indem sie das hauptsächlich Wissenswerte über seine Entstehung, seine Stellung im Schaffen seines Komponisten, dessen besondere Eigenart und Stilrichtung usw. mitteilen.

Schwieriger, darum auch mehr umstritten, ist die eigentliche Einführung in das Werk selbst und seinen Gehalt! Vielfach läßt man es daher bei der „Heranführung" bewenden; denn das andere Extrem, jene üble Art von Hermeneutik, die jedes Motiv versinnbildlicht und dem Hörer schließlich das musikalische Kunstwerk mit all seinen im Worte gar nicht zu fassenden Ausdruckswerten umsetzt in ein mehr oder weniger anschauliches szenisches Geschehen, ist gewiß abzulehnen. Trotzdem wird der wortgewandte Kenner auch dem Fernerstehenden manches für das einzelne Werk besonders Kennzeichnende zu sagen wissen: Über seine Form, seinen Aufbau etwa! Was dann noch eingängiger wird, wenn sich im gleichen Konzert zu anderen Werken Vergleichsmöglichkeiten bieten. Dazu ist ferner das echte Kunstwerk in seiner Thematik immer irgendwie prägnant, um auch zu ihrer Charakterisierung in Gegenüberstellung treffende Hinweise zu geben. Eine vollständige musikalische Analyse würde bei der Hörerschaft, an die wir denken, schon wieder zu weit gehen, ganz abgesehen davon, daß eine Hinzufügung von Notenbeispielen die Drucklegung der Programme unangenehm verteuern würde. Auch der Empfindungsgehalt wird durchweg so mit Worten zu fassen sein, daß der Hörer für die Aufnahme des Werkes wenigstens in etwa „eingestimmt", auf eine gewisse „Haltung" bei ihm vorbereitet ist. Doch ginge es zu weit, sich hier in Einzelheiten zu verlieren. Jedenfalls ist aber die Ansicht zu vertreten, daß auch über das einzelne Kunstwerk selbst manches direkt Einführende an den aufgeschlossenen Hörer heranzubringen ist! —

Zum Schlusse sei noch einmal zusammenfassend der in diesen Ausführungen dargelegte Standpunkt zum Thema „Konzerteinführungen" herausgestellt: Überall da, wo in einem an die breite Allgemeinheit des Volkes sich wendenden Konzerte gleichzeitig musikerzieherische Arbeit an der Hörerschar geleistet werden muß, ist eine Konzerteinführung unbedingt am Platze. Wie sie geschieht, mag nach den jeweiligen Verhältnissen entschieden werden, doch sei sie so vollzogen, daß die Hörer durch sie möglichst restlos erfaßt werden. In das einzelne Werk erläuternd einzudringen, scheue man sich nicht, wenn auch hierbei Feinfühligkeit und künstlerischer Takt geboten sind. Vor allem hege man auch keine übertriebene Ängstlichkeit wegen der persönlichen Empfindlichkeit

der Hörer gegenüber diesen Einführungen, wenn sonst alles andere, insbesondere die künstlerische Hochwertigkeit des Konzertes, in Ordnung ist. Das nämlich ist hier der Weg in die Zukunft: Von der hergebrachten, durch allerhand Gesellschafts- und Standesrücksichten eingeengten Form der Konzertgemeinde geht die Entwicklung hin zur freiwillig aufgeschlossenen Hörergemeinschaft des Volkes, die nur der eine Wille eint, ehrlich und verständnisbereit das musikalische Kunstwerk zu erleben!

*

Weitere Bemerkungen zum Thema „Konzerteinführungen".

Der vorstehende Aufsatz lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf das ebenso aktuelle wie ungelöste Problem der Konzerteinführung. Ihre Notwendigkeit wird wohl von niemand mehr bestritten. Anderseits steht bei der im allgemeinen wenig einheitlichen Zusammensetzung der Konzertbesucher von vornherein fest, daß man es nicht allen gleichzeitig recht machen kann. Das darf nicht von der Beifügung von Einführungen zum Programmzettel abschrecken.

Auch angesehene Musikschriftsteller versagen häufig bei der Abfassung von Einführungen. Nur zu leicht gleitet der Stil in jene Bereiche des Phrasendruschs, die als „Musikführerweis" schon oft gegeißelt worden ist. Es erfordert eben ein ungewöhnliches Maß an Einfühlungsvermögen in die Werte einer Tonschöpfung und an schriftstellerischem Geschick, um etwas gegenständlich zu umschreiben, das sich seiner Natur nach der begrifflichen Erfassung entzieht. Die Gefahren bestehen bei übertriebener Zurückhaltung in einer Trockenheit der Darstellung, die den Leser nicht fesseln kann, und bei unkontrolliertem Überschwang in grotesken blumigen Wendungen und zu subjektiven, konkreten „Deutungen".

Die Frage der Notenbeispiele wird man von Fall zu Fall beantworten müssen, denn zweifellos können bereits sparsamste Beispiele dem notenkundigen Konzertbesucher wertvolle Hilfsmittel für ein bewußtes Hören sein und außerdem wichtige Erinnerungsstützen für später.

Bei richtiger Handhabung ist das Problem trotz seiner Schwierigkeit in der Praxis leicht lösbar. Hier liegt eine der Aufgaben der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit ihren Konzertgemeinden. Man hat auch schon verheißungsvolle Anläufe unternommen, um die Konzerteinführung ihres traditionell peinlichen Charakters zu entkleiden. Hierüber wird vielleicht nach Ablauf des bevorstehenden Musikwinters bereits berichtet werden können. Jetzt sollen für die Veranstalter nur einige mehr praktische Hinweise angefügt werden:

Man gebe die Einführungen rechtzeitig in Auftrag, und man setze vor allem einen Etat dafür ein. Angesichts der kunsterzieherischen Bedeutung einer guten Einführung ist das gerechtfertigt.

Man beauftrage die fähigsten Köpfe mit diesen Arbeiten, die gewissenhafte Vorbereitung und sorgfältige Stilisierung erfordern. Auch der routinierte Musikfachmann muß viel Zeit an eine solche Aufgabe wenden.

Der Normalzustand ist heute meist noch der, daß man keine Mittel dafür vorgesehen

hat, daß man in letzter Stunde jemand sucht, der billig ist, oder daß einem unglücklichen Dramaturgen, der für solche Arbeiten vielleicht gar nicht geeignet ist, in letzter Stunde die Pistole des Terminauftrages auf die Brust gesetzt wird. Solange die Einführung das notwendige Übel ist, solange ihr — auf Sicht betrachtet — nicht mindestens derselbe Wert wie dem Inserat und den Vornotizen zugestanden wird, werden die positiven Fälle die Ausnahmen bleiben. In unserem heutigen Einsatz der Musik als menschenbildender Macht aber hat die Vorbereitung, die Hinführung des Hörers zum Kunstwerk eine erhöhte Rolle, sei es nun das gesprochene Wort oder die gedruckte Einführung.

Herbert Gerigk.

Zur Aufführungspraxis alter Musik

Von Erich Schenk, Rostock

Die Diskussion zwischen Eta Harich-Schneider und Gustav Scheck über Fragen der Aufführungspraxis alter Musik im diesjährigen April- und Maiheft brachte auch dem Fernerstehenden den Problemreichtum dieses schwierigen Kapitels der Musikforschung einmal recht deutlich zum Bewußtsein. Handelt es sich doch um die Stellungnahme zweier berufener Praktiker, die als Interpreten alter Musik und Erzieher an der gleichen Musikhochschule sich weithin eines ausgezeichneten Rufs erfreuen. Und bewies die Diskussion doch neuerdings, daß bei unserer derzeitigen Quellenkenntnis absolut verbindliche Entscheidung in einer ganzen Reihe von Fragen kaum zulässig ist, vielmehr die Problematik des Einzelfalles häufig nur eine Wahrscheinlichkeitslösung gestattet. Gründlichste Vertrautheit mit Praxis und Theorie der Zeit, stilistisches Einfühlungsvermögen und strengste Selbstkritik natürlich vorausgesetzt.

Ohne nun den Vortragsstil des offenbar angegriffenen „Kammermusikkreises Scheck-Wenziger" zu kennen und ohne auf die im Verlauf der Diskussion aufgetauchten Nebenfragen auch nur andeutungsweise einzugehen, möchte ich im Folgenden die beiden Kernprobleme der Auseinandersetzung behandeln: die Verkürzung der Achtel zu Sechzehnteln im ♩. ♪ ♩. ♪-Rhythmus des französischen Ouvertüre-Graves und die Behandlung des Trillers.

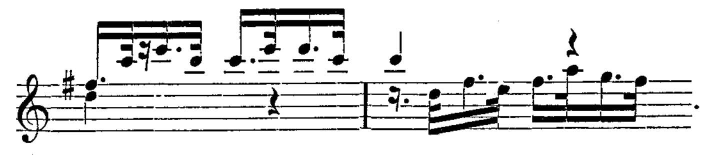
Scheck tritt im Falle der Bachschen h-moll-Ouvertüre für erstere ein unter Berufung auf die rhythmischen Präzisierungsvorschriften des Lullyschen Orchesterstils, das scharfe Punktieren („pointer") also, sowie auf Phil. Em. Bach und Quantz, dessen zwar ausdrücklich für die „Achttheilen, Sechzehntheilen, und Zwey und dreißigtheilen, mit Punkt" gegebene Anweisung er auf die Viertelwerte des Lullyschen Grundrhythmus überträgt. Und zwar wiederum unter Hinweis auf die Tatsache, daß die Notation des Barock den doppelten Verlängerungspunkt (♩.. 𝅘𝅥𝅯 ♩.. 𝅘𝅥𝅯 also) nicht kannte, somit in Fällen wie dem vorliegenden der Notentext nicht wörtlich zu interpretieren sei.

Demgegenüber will Eta Harich-Schneider das „Pointer" nur auf die Verzierungsläufe angewandt wissen, Schecks Interpretation bedeute einen ungerechtfertigten Eingriff in

die *Substanz* des Werkes. Sie beruft sich auf Muffat und die genannten Theoretiker, die abweichen „von der *allgemeinen Regel*" (Quantz), in der Tat nur an den genannten kleinsten Notenwerten demonstrieren und jene von Scheck propagierte Rhythmusschärfung bzw. die von ihm aufgewiesene Ergänzungsbedürftigkeit der Notation *mit keiner Silbe erwähnen*. Sie hat also unleugbar die Theoretiker für sich, während Scheck eine *Hypothese* vertritt. Er spricht ja selbst von seiner „Theorie" (S. 534), die er durch Erinnern an die beiden Fassungen der h-moll-Partita des 2. Teils der „Clavierübung" und die bekannten „Notationsinkonsequenzen" in der barocken Massenproduktion mit ihren zahlreichen improvisatorischen Voraussetzungen erhärten will.

Ist nun Schecks Hypothese tatsächlich so überzeugend, daß man zur Korrektur selbst eines Bachschen Textes schreiten dürfte? Ich glaube dies verneinen zu müssen. Denn abgesehen von dem negativen Ergebnis der Theoretikerbefragung steht die Übertragung des „pointer" auf den Rhythmus in direktem Widerspruch zu dessen rhythmischen Weiterbildungen bzw. Sie entstehen durchaus auf der Grundlage des reellen Achtelwertes. Eine rhythmische Grundgegebenheit des Barock aber durch eine *Vortragsnuance* auch nur in Einzelfällen so weitgehend zu modifizieren, scheint mir mit der Typengebundenheit und Klarheitsforderung barocker Linearität nicht vereinbar. Das Bachsche Thema ist ganz offensichtlich auf den Gegensatz von triller-durchbebtem Aufschwung und würdevollem Einherschreiten hin angelegt. Das ganze Grave durchzieht, wie unzählige andere in der Zeit, der Spannungskontrast von Linienruhe und -bewegtheit. Diese Feststellung ist gewiß kein „Romantisieren". Verkürzt man nun die Achtel zu Sechzehnteln, so nimmt man der ruhigen Kontrastlinie ihre eherne Strenge und statuarische Größe zugunsten rhythmischer Uniformierung.

Meinen Standpunkt dürfte auch Schecks dankenswerter Hinweis auf die Sonata der Kantate Nr. 182 nicht entkräften. Daß hier tatsächlich das Auftaktsechzehntel in ein Zweiunddreißigstel zu verkürzen ist, läßt sich aus dem von Scheck angeführten Takt 17, ferner aus der Baßsequenz der Takte 19/20, sowie vor allem aus den konzertierenden Abschnitten der beiden „Canti" (Takt 4/5, 10/12, 14/16) schließen. Der Großteil der Sonata hat „a tre"-Architektur. (Vgl. meine Studie „Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock", Zeitschr. f. Musikwissenschaft, XVII., S. 381.) Wörtliche Beantwortung ist nun eine Grundtatsache des Satzes „a tre"; also:



Dagegen sagt auch nichts der in der Ges.-A., Takt 7, fehlende Punkt. Vor allem aber wird das Verfahren durch das von Scheck zitierte Zeugnis Quantzens gerechtfertigt.

Hinsichtlich der Trillerbehandlung stellt nun Eta Harich-Schneider die These auf, daß der Triller „in der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert weder *jemals langsam*

noch in genaue Zeitwerte eingeteilt" gewesen, vielmehr nach Tomas de Santa Maria „so schnell wie möglich" auszuführen sei. Sie stützt sich hierbei auf die Theoretiker des 16. bis 18. Jahrhunderts, wird aber der Gewichtigkeit des Gewährsmannes Quantz wohl doch nicht ganz gerecht, wenn sie von einer „Notiz" spricht, die als „mißverstandene Quelle" anzusprechen sei (S. 442). Quantz widmet dem Triller immerhin ein ganzes Hauptstück seines „Versuchs", aus dem ganz deutlich hervorgeht, daß ein thesenhaftes Festlegen weder auf den ganz schnellen noch den ganz langsamen Triller für die Musik des Spätbarock (und nur davon ist jetzt die Rede) wünschenswert sei. Quantz macht bezeichnenderweise die jeweilige Entscheidung vom Aufführungsort, Affektgehalt des Stücks, Tonhöhe und Instrument abhängig und anempfiehlt Mäßigung zugunsten der Klarheit. „Man muß aber die Langsamkeit und Geschwindigkeit nicht aufs äußerste treiben" und „daß ein mäßig geschwinder und gleichschlagender Triller viel schwerer zu erlernen ist, als der ganz geschwinde zitternde, welcher folglich für einen Fehler gehalten werden muß" (IX § 3). Quantz ist der Kronzeuge für die Aufführungspraxis der Instrumentalkunst des sächsischen Spätbarock wie des friderizianischen Rokoko. Auf ihn beruft sich mit Recht Scheck. Daß er doktrinär für den „langsamen, ausgezählten Triller" eintritt, ist seiner Entgegnung nicht zu entnehmen.

In der Trillerfrage scheint Eta Harich-Schneider vom Standpunkt des Solisten und Cembalisten aus zu urteilen. Die Hauptstützen ihrer These sind wohl auch die Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Nun wird der Solist die Nuancen der Ornamentik immer freier handhaben als der im Verband Musizierende. Er wird in der Trillerfrage zu brillanter Schnelligkeit neigen und Schattierungsmöglichkeiten, wie sie die von Eta Harich-Schneider aufgewiesenen Beispiele bieten, reichlich ausnützen. Er wird damit so lange recht behalten, als er nicht gegen das Grundgesetz der Barockmusik, die Linienklarheit, verstößt. Den möglichst raschen und rhythmisch nuancierten Triller thesenhaft auch für die Ensemblekunst zu fordern, geht jedoch m. E. nicht an. Man wird sich da sehr wohl an die Notenbeispiele der Verzierungstabellen als Richtmaß der Wahrscheinlichkeitslösung halten, auch wenn die Theoretiker „regelmäßiges Auszählen" nicht ausdrücklich erwähnen. Sie stellen immerhin den Pulsschlag als Konstante auf (Mersenne, Quantz), deren Unterteilung im Sinne des „gleichschlagenden Trillers" zu erfolgen hat und geben in den Notenbeispielen die Standardform, an die man sich beim Ensemblemusizieren mit Glück halten wird, ohne in „das platte, verlegene An-Ort-Treten" zu verfallen. Dem Solisten freilich wird stilistisch einwandfreie Nuancierung unbenommen bleiben. So habe ich es in der Praxis, nämlich bei der Wiedergabe alter Musik im Collegium musicum der Universität Rostock gehalten und glaube damit dem schwierigen Problem am ehesten gerecht geworden zu sein.

Richard Wagner auf dem Seelisberg

Von Willy Heß, Winterthur (Schweiz)

Wer sich mit Richard Wagners Schweizer Zeit beschäftigt, denkt mit Recht vor allem an des Meisters Zürcher Zeit (1849—1858) und an die selige Stille der Tribschener Insel[1]). Luzern und Zürich, die im Leben Wagners eine so bedeutende Rolle gespielt haben, sind sich denn auch ihrer Bedeutung als Wagnerstätten voll und ganz bewußt, und mit der Eröffnung der Wagner-Gedenkstätten im Tribschener Hause im Jahre 1931 ist ein großer Wunsch aller Wagnerfreunde in Erfüllung gegangen. Aber auch die Villa Wesendonck in Zürich-Enge scheint nun die ihr gebührende Stellung im Wagnerkult endlich zu erhalten: Es fanden diesen Sommer anläßlich der schweiz. Landesausstellung in ihr zwei Wagner-Gedenkkonzerte statt, und bereits ist in der Presse der Wunsch ausgesprochen worden, die herrliche Villa möchte gleich Tribschen als eine Art Wagnermuseum öffentlich zugänglich gemacht werden.

Neben Zürich und Tribschen gibt es nun noch eine ganze Reihe von kleineren und größeren Ortschaften in der Schweiz, die der Meister durch längere oder kürzere Besuche geweiht hat und die im Bilde noch in keinem Werke über Wagner zu finden sind, obschon sie zum Teil entscheidenden Einfluß auf Wagners künstlerisches Schaffen ausübten. Hierher gehört vor allem die Innerschweiz, die Gegenden rund um den Vierwaldstätter See, und davon wiederum vorab der Kanton Uri mit seinem lieblichen Dörfchen Seelisberg ob dem Rütli.

Wie kam Wagner dazu, die Innerschweiz aufzusuchen? Nach Prof. Fehrs Darlegungen („Richard Wagners Schweizer Zeit", Aarau 1934) dürfte ein politisches Ereignis des Jahres 1851 wesentlich mitgespielt haben: Zürich beging am 1. Mai dieses Jahres die fünfhundertjährige Feier seiner Aufnahme in die schweizerische Eidgenossenschaft. Es war wohl das größte politische Fest Zürichs. Wagner war natürlich zum Festbankette mit eingeladen, sein Freund, der Staatsschreiber Franz Hagenbuch, war ja Sekretär der Festkommission. Freudig hatte er die Einladung angenommen, im Gegensatz zu zwei deutschen Professoren der Zürcher Universität, welche der Feier fernblieben mit der Begründung, ein Ereignis nicht mitfeiern zu können, „bei dem sich ein wertvoller Teil des deutschen Reiches losgerissen habe." Wagner aber fühlte mit den Schweizern, die ihm, dem politischen Flüchtling, ein Asyl bereitet hatten. Die Folge dieser Feier war eine erneute Beschäftigung mit dem Sänger der Schweizer Freiheit, mit Schiller und seinem „Tell", und etwa zwei Wochen später finden wir ihn mit Uhlig auf einer Reise nach den Gedenkstätten der Telldichtung. Am 3. August 1851 hat Wagner zum ersten Male das Dörfchen Brunnen betreten, das er in der Folge immer wieder besuchte. Gewiß wird ihm der herrliche Blick auf den hochgelegenen Sommerkurort Seelisberg nicht entgangen sein! Von Brunnen ging's zunächst über den See und dann in mehrtägiger Wanderung von Beckenried über Buochs, Stans, Wolfenschießen, Engelberg, den Surenenpaß, Attinghausen, Erstfeld, Amsteg, Altdorf nach Flüelen und von dort mit dem Schiff wieder nach Brunnen. Eine tüchtige Leistung, die sie rund um den Urirotstock führte. Ob die großartige wilde Berglandschaft des Surenenpasses (2305 m) nicht auf das Bühnenbild des zweiten Aufzuges der „Walküre" bestimmend eingewirkt hat? Man lese Wagners szenische Vorschriften und vergleiche sie mit der wilden Großartigkeit der Surenen! Und wenn auf dem Bergjoch des zweiten Walküreaufzuges sich ein schicksalhafter Kampf abspielt, so kann die Surenen-Alp ein nicht minder gewichtiges Ereignis für sich in Anspruch nehmen: Auf ihr spielte sich laut der Sage in grauer Vorzeit der Kampf des Stieres von Uri mit dem schrecklichen Ungetüm, dem Greiß, ab, das auf den Surenen Menschen und Vieh würgte. Aus Dankbarkeit nahmen die Urner den siegreichen Stier in ihr Kantonswappen auf.

Im Sommer 1852 treffen wir Wagner nicht am Urner See, dagegen sucht er im folgenden Sommer mehrmals seinen Lieblingsort Brunnen auf, so unmittelbar nach den Maikonzerten in Zürich und im Juni mit seinen Freunden Liszt und Georg Herwegh. Am 7. Juli ließen sich die drei nach dem Rütli hinüberrudern, wo Liszt und Wagner aus der sogen. „Dreiländerquelle" (siehe unsere Bildbeilage) mit Herwegh Brüderschaft tranken. Das Jahr 1854 brachte dann die erste Bekanntschaft mit Seelisberg. Es war eigentlich eine rechte Flucht aus einer Reihe von Widerwärtigkeiten: Fruchtlose Versuche, Geld aufzutreiben, um seine Gläubiger zu befriedigen, und die Absage der Mitwirkung am Sittener Musikfest wegen des völlig ungenügenden Orchesters hatten die Gesundheit

[1]) Die alte Schreibweise Tribschen hat sich in den letzten Jahren wieder allgemein durchgesetzt und wird auch in den schweiz. amtlichen Kursbüchern wieder angewandt, während in der älteren Wagner-Literatur noch durchgängig die modernisierte Version „Triebschen" zu finden ist.

des Meisters arg mitgenommen, so daß er in der Stille erhabener Bergeinsamkeit Erholung suchen mußte. Schon vorher war Minna nach dem Seelisberg abgereist, wo sie mit gutem Erfolge eine Molkenkur gebrauchte, nun folgte ihr der Meister nach, um nach seinem eigenen Geständnis in Seelisberg die „lieblichste Entdeckung in der Schweiz" zu machen. Sofort wurde der Plan eines längeren Aufenthaltes im folgenden Sommer gefaßt, und, kaum heimgekehrt, suchte er das Ehepaar Wesendonck für diesen idealen Ferienort zu interessieren, mit dem Erfolge, daß sie ihn um den 20. September einluden, mit ihnen all die bekannten Örtlichkeiten zu besuchen.

Im Jahre 1855 weilte Wagner volle vier Wochen in der Sommerfrische auf seinem geliebten Seelisberg. Die Regentage wurden zur Reinschrift der „Walküren"-Partitur benutzt. Im folgenden Jahr besuchte Minna den Seelisberg ohne ihren Gatten, Wagners nächster Besuch fällt erst ins Jahr 1866. Von Tribschen aus hat der Meister dem ihm so lieben Dorfe einen Besuch gemacht. In dem noch vorhandenen Gästebuch des Hotels „Sonnenberg" finden wir Wagner unterm 13. Juli eingetragen als „Wagner, Richard, Componist, Luzern". Auf derselben Seite finden wir auch Brahms' Namen. Ein Jahr vorher hatte des Meisters Schirmherr, König Ludwig II., ebenfalls den Seelisberg besucht. Am 18. Oktober hatte auf seinen Befehl im Münchener Hoftheater eine unverkürzte Aufführung des „Wilhelm Tell" stattgefunden, und hernach reiste König Ludwig, ganz den Spuren seines verehrten Meisters folgend, in die Innerschweiz, die klassischen Stätten der Tellsage aufsuchend. Von Luzern ging's nach Brunnen, hierauf zum Rütli, der Tellsplatte und der Stauffacherkapelle bei Steinen. Im Schwyzer Rathaussaale besichtigte er die Bilder der alten Landamänner und besuchte hierauf die „hohle Gasse" bei Küßnacht, die allerdings erst in den letzten Jahren der Jetztzeit wieder in ihren ursprünglichen Zustand rekonstruiert worden ist und nun, gleich dem Rütli und der Tellskapelle, für den freiheitsliebenden Schweizer eine Art Nationalheiligtum darstellt. Daß König Ludwig auch des Meisters heißgeliebten Seelisberg besuchte, geht aus einem Briefe über diese Schweizer Reise hervor. Der König schreibt nämlich: „Auch ich trank aus den drei Quellen des Rütli und sah von der Höhe des Seelisberges hinab auf den tief unten liegenden Spiegel des wonnigen Sees und auf den Platz, an welchem ein heldenmütiges, freiheitsliebendes Volk den Untergang der Tyrannei geschworen."

Wagner selber hatte Seelisberg im Jahre 1866 zum letzten Male besucht. Wie lieb ihm aber dieses Dorf gewesen ist, erhellt schon daraus, daß er volle 11 Jahre später, im Juli 1877, nochmals eine Kur dort oben plante. Als er aber in Luzern vernahm, in Seelisberg sei alles besetzt, wurde der Plan fallen gelassen.

★

Es hat einen eigenen Reiz, in Seelisberg Wagners Spuren nachzugehen. Das Dorf ist von vier Seiten her zu erreichen: Vom Rütli, von Treib, von Bauen und von Beckenried. Der kürzeste Weg geht von Brunnen über den See zum Rütli oder zur Treib. Wagner hat sie beide benutzt. Das über dreihundert Jahre alte Haus zur Treib steht heute noch völlig unverändert als Gruß alter Zeiten, ein typisches Innerschweizer Holzhaus. Die Treib—Seelisberg-Bahn bestand damals natürlich noch nicht, man mußte den Seelisberg zu Fuß besteigen, wie auch heute noch vom Rütli. Daß der Rütliweg zu Wagners Zeiten nicht ganz ungefährlich zu begehen war, zeigt folgende Inschrift auf halber Höhe:

Am 15. July 1878
verunglückte an dieser Stelle
Conrad Ocker aus Leipzig
Seinem Andenken gewidmet von
Leipziger Freunden.

Wenn man vom Rütli aus den Seelisberg besteigt, kommt man fast unmittelbar zum Areal des Hotels Sonnenberg, in welchem unser Meister wohnte. Nach Angaben von Dr. M. Fehr (in „Wagners Schweizer Zeit") umfaßte das Kurhaus Sonnenberg damals neben einem älteren Gebäude ein durch den Besitzer Michael Truttmann nahe am Abgrund der Rütlifluh errichtetes neues Hotel. Aus einem Briefe Wagners an Minna wissen wir, daß er im alten Gebäude sich sein Arbeitszimmer einrichtete, während sich sein Wohn- und Schlafzimmer im neuen Gebäude befanden. Nun die Frage: Stehen diese Gebäude noch? Der jetzige Leiter des Kulm- und Grandhotels Sonnenberg, Herr Dr. W. Gerber[2]) hat mir auf meine diesbezügliche Anfrage hin folgendes mitgeteilt: Das große, bergwärts stehende Grandhotel wurde im Jahre 1875 erbaut und hat also mit Richard Wagner nichts zu tun. Dagegen stammen die beiden anderen auf derselben Seite der Straße liegenden Ge-

[2]) Auf eine Anfrage wegen eines zeitgenössischen Stiches des Hotels sowie wegen einer Photokopie der Seite des Fremdenbuches mit Wagners und Brahms' Eintragung antwortete Dr. Gerber soeben: „Ich bedaure, daß ich einer deutschen Zeitschrift das von Ihnen gewünschte Bildmaterial nicht zur Verfügung stellen kann. Hochachtend Dr. W. Gerber", was wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen.

bäude aus der Wagnerzeit: Die heutige Dépendance des Grandhotels und das kleine Haus zwischen dem Pilgerheim Maria Sonnenberg und der alten Kapelle. Dies letztere Gebäude wäre also das Haus, das Wagners Arbeitszimmer beherbergte, dessen Fenster direkt der Kapelle zu lagen. Die kleine Kapelle steht heute noch unverändert, während die große Dorfkirche vor einigen Jahren niedergerissen und durch einen Neubau ersetzt wurde. Das 1854 erbaute neue Hotel ist heute noch als Mittelbau des seewärts gelegenen Kulmhotels erhalten, wenn auch natürlich umgebaut. Der Umbau erfolgte 1902, 1907 wechselte das Hotel seinen ersten Besitzer, den Richard Wagner wohlbekannten Regierungsrat Michael Truttmann. —

Es ist natürlich unmöglich, allen Wegen nachzugehen, welche einst der Meister beschritten. Auch sind viele Feld- und Waldwege neu angelegt worden. Wir halten uns daher an jene Pfade, die nachweislich schon in der Wagnerzeit benutzt worden sind. Vor allem ist hier der uralte Saumweg von Seelisberg über Beroldingen-Wyssig nach dem Dörfchen Bauen zu nennen, den zu begehen kein Besucher Seelisbergs je versäumt. Er bildete früher die einzige Landverbindung zwischen Uri und Unterwalden. Das Schlößchen Beroldingen ist weitherum sichtbar. Es war einst ein Jagdsitz der Grafen von Beroldingen, die angebaute Kapelle wurde am 21. Mai 1546 eingeweiht. Heute ist es ein Fideikommiß der Gemeinde Seelisberg, doch kommen immer ab und zu wieder Nachkommen der Beroldinger hier zusammen. Die letzte Zusammenkunft der Familie von Beroldingen fand 1911 statt, in der Schloßkapelle sind noch ihre Namen eingetragen.

Seelisbergs Wahrzeichen ist der prächtige Niederbauenstock oder Seelisberger Kulm. Schon C. F. Glasenapp rühmt die einzigartige Fernsicht des Seelisberger Kulmes mit begeisterten Worten. Daß Wagner, der bekanntlich schwerste Paßwanderungen unternommen und u. a. den Säntis und das Faulhorn bestiegen hatte, auch auf den Niederbauen gewandert ist, steht wohl ohne Zweifel. Enthusiasten, die den Berg auf ihres Meisters Weg begehen wollen, werden allerdings Mühe haben, diesen zu finden. Wohl ist der alte Weg noch in den Karten eingezeichnet, aber er ist derart verwachsen und z. T. durch Bergstürze verschüttet, daß er nicht mehr ohne weiteres verfolgt werden kann. Er zweigt bei der Alphütte „Weid" nach Westen ab, durch die sog. „Egglen", über Alpweiden und durch wundervolle Bergwälder bis zum Ängstliboden, oder, wie die Älpler hier sagen, den „Augstle-Gädeli"[3]. Von dort führt ein von den Älplern noch heute vielbenutztes Felsenweglein zur lieblichen Niederbauenalp, von wo der Kulm auf bequemem Wiesenpfade erreicht wird.

Noch zwei weiteren Stätten haben wir zu gedenken. Da, wo der Saumweg von der Straße Seelisberg-Emmetten-Beckenried nach Beroldingen-Bauen abzweigt, führt linker Hand ein Spazierweg zu den Aussichtspunkten Marienhöhe und Schwendifluh. Von der letzteren hat man einen wundervollen Blick auf den ganzen Urner See und die ihn umgebenden Felswände.

Von der Schwendifluh führt ein Wiesenweg (der alte Weg mußte vor etwa 30 Jahren einem neuen, ungefähr 10 Meter näher bergwärts gelegenen weichen, ist aber als schwache, feine Spur noch in der Wiese erkennbar) zu einem über 100 Jahre alten Häuschen, das einsam in einem bezaubernd schönen, weltabgeschiedenen kleinen Talkessel liegt. Ringsum grüne Matten, Bergwälder, Felswände, fernab von Straßen und Häusern — man möchte fast vermuten, daß wir hier die Stelle haben, an der sich der Meister ein Häuschen bauen wollte, um einsam in Ruhe und Stille die Nibelungen zu vollenden.

Eine andere Stelle in Seelisberg ist wegen ihrer Beziehung zum zweiten Bild des „Rheingold" erwähnenswert. Geht man vom Schlößchen Beroldingen statt gegen den Seelisberger Kulm gegen Westen zu den Stadeln der Alp Rubenzingel, so bietet sich einem ein wundervoller Fernblick auf die beiden Mythen. Die Ähnlichkeit mit dem erwähnten Bühnenbild aus „Rheingold" ist überraschend: Im Vordergrund sanfter blumenübersäter Rasen, begrenzt durch ein tiefes Tal (der See ist hier nicht sichtbar) und in der Ferne, genau in der Mitte, die trotzigen Steinriesen der beiden Mythen. Die Wirkung wird noch erhöht durch die Konturen von Fronalpstock und Seelisberger Zingelberg, die das ganze Bild einrahmen. Ich habe schon einige Wagnerkenner an diese Stelle geführt und niemand konnte sich dem eigenartigen Zauber entziehen, der hier in der Innerschweizer Alpenwelt eine Rheingold-Dekoration vorgaukelt. Natürlich ist damit noch nicht gesagt, daß Wagner gerade durch diese Landschaft die Anregung zu eben jenem Bilde erhielt. Tatsächlich ist die Rheingold-Dichtung vor seinem ersten Besuch in Seelisberg vollendet worden. An der tatsächlichen inneren Verwandtschaft unserer Schweizer Alpen und dem szenischen Rahmen des Ringes ändert das

[3]) „Augstle" bedeutet August und „Gädeli" ist die Verkleinerung von „Gaden" (= kleiner Stall oder Heuspeicher). Der Name kommt davon her, weil diese Alp nur im August befahren wird.

trotzdem nichts. Man denke beispielsweise an das Wallen und Wogen des Nebels in den Bergen und an die offenen Verwandlungen im „Ring". In Seelisberg erlebt man es oft, daß der Nebel dicht wie eine Wand emporsteigt, so daß man das Empfinden hat, man versinke samt dem Boden in die Tiefe. Oder die Nebel teilen sich in immer zartere Wölkchen, und mit wachsendem Glanze treten die Bergspitzen und Felszinnen hervor. Daß sich Wagner in unseren Bergen wesentlichste Anregungen für die offenen Verwandlungen im „Ring" geholt hat, steht wohl außer Zweifel. Man denke an das erste Erglühen der Burg Walhall, die immer deutlicher aus den sich zerteilenden Morgennebeln hervortritt, an die Schwefeldämpfe, die nach oben und unten steigen, uns damit nach Nibelheim und wieder zurück auf freie Bergeshöhen führend. Im dritten Aufzug des „Siegfried" sind es Flammenmeere, die vom Felsen herunterströmen und in uns selber die Illusion wecken, immer höher und höher zu steigen. Nebel hüllen im letzten Aufzuge der „Götterdämmerung" den Trauerzug ein und zerteilen sich wieder nach erfolgtem Umbau. All das ist unmittelbar der Natur abgelauscht und sicher nicht zum wenigsten der großartigen Gebirgswelt der Innerschweiz.

Beethovens Opernpläne

Von Walther Nohl, Berlin

Beethoven hat uns nur eine Oper geschenkt: Fidelio. Ihre wunderbare Schönheit begeistert seit mehr als hundert Jahren das deutsche Volk und die ganze Welt, und ihre Kraft und ihr Zauber wird niemals schwinden.

Das unbändige Aufbäumen aus der Nacht zum Licht, der wild tobende Kampf gegen Leiden und Hölle, die kommende, zitternde Zuversicht auf Niederschmetterung des Widersachers — „und wenn die Welt voll Teufel wär!" — das Sichselbstbefreien durch den echten, grimmigen und doch lachenden Humor, das Sichselbstverzehren und das Ermatten, der endliche jubelnde Sieg: das ist die Musik Beethovens, und das hätte im Textbuch für eine Oper des größten Meisters gegeben sein müssen. Denn in Beethovens Musik, die innerlicher und überweltlicher ist als die minder kräftige Sprache, einer Musik, die über das Diesseits in ungeahnte Weiten des Himmels dringen will, offenbart sich die riesenhafte „Tragik des Menschentums", ja, man könnte sagen, des Deutschseins seiner Kunst. — Wer sich in das Leben und Schaffen Beethovens vertieft hat, wird das verstehen können. Aus den folgenden Ausführungen wird man es erkennen: Beethoven konnte keine zweite Oper schreiben! —

Schon 1803 begann Beethoven in Schikaneders Auftrag die Komposition einer Oper für das Theater a. d. Wien. Am 29. Juni schreibt der Berichterstatter der „Zeitung für die elegante Welt": „Beethoven schreibt eine Oper von Schikaneder". Das Fragment scheint erhalten zu sein: ein Gesangstück mit Orchester, „vollständig, aber nicht gänzlich instrumentiert". Es ist ein Opernterzett (nicht ein Quartett, als welches Nottebohm es in seinem „Skizzenbuch aus dem Jahre 1803" bezeichnet). Die Musik ist die Grundlage des späteren großen Duetts in Fidelio: „O namenlose Freude." Wahrscheinlich hat Schikaneder Beethoven einen Text zur Komposition übergeben: „Alexander in Indien."

Der Bruder Karl, der bei Beethoven wohnte, als er eine „Dienstwohnung" im Theater a. d. Wien bezogen hatte, berichtete am 2. Februar 1803 an „Herrn Härtel in Leipzig", daß Ludwig eine Oper schriebe. Beethoven war mit dem Abt Vogler zugleich für dieses Theater verpflichtet worden. In einer Anzeige des „Freimütigen" wird gesagt: „Er wird eine, Vogler drei Opern schreiben; dafür erhalten sie nebst freier Wohnung von der Einnahme der zehn ersten Vorstellungen 10 Prozent." — Die Wohnung, die nach dem Hofe zu lag, behagte Beethoven nicht. Der Verkauf des Theaters an den Baron von Braun machte die Verträge hinfällig. Beethoven zog in das „Rote Haus" an der Alsterkaserne. —

Im Jahre 1803 schickte der Maler Alexander Macco (1770—1835), der Beziehungen zu Beethoven hatte, diesem einen Oratorientext des Professors A. G. Meißner in Prag zur Komposition ein. Er hatte die Christenverfolgungen zum Stoff. Am 2. November schrieb Beethoven in einem langen Briefe an Macco: „... Der Antrag von Meißner ist mir sehr willkommen... nur ist es mir in diesem Augenblick unmöglich, dieses Oratorium zu schreiben, weil ich jetzt erst an meiner Oper anfange (gemeint ist Fidelio), und die wohl immer mit der Ausführung bis Ostern dauern kann..."

Nach dem Fidelio, dessen Text dem Meister wohl zusagte, weil er zwei Gefühlsmomente in ihm auslöste: die Liebe einer reinen, starken und treuen Frau und die Begeisterung für einen Geknechteten, der aus schweren unverdienten Banden nach langen

Leiden befreit wird, hörte Beethoven nicht auf, nach einem neuen, für ihn geeigneten Opernbuch zu suchen.

Am 19. März 1807 schrieb Professor Julius Schneller in Graz an Beethovens Freund Ignaz von Gleichenstein: „Reden Sie gleich mit unserm Freund Beethoven und insbesondere mit dem würdigen Breuning, ob Beethoven eine komische Oper in Musik zu setzen gedächte. Ich habe sie gelesen, mannigfaltig in der Anlage, schön in der Diktion gefunden..." — Beethoven hat diesen Gedanken nicht weiter verfolgt. (Julius Schneller [1777—1833] war seit 1803 Lyzeal-Professor in Linz, hatte dramatische Dichtungen verfaßt und war mit Beethoven bekantgeworden. In Graz, wo er seit 1806 amtierte, und wo Marie Koschak, spätere Frau Pachler, seine Schülerin war, wirkte er begeistert für Beethoven. Seit 1823 war er Professor an der Universität zu Freiburg i. Br.)

Etwa 1806/07 schrieb der Meister auf ein Skizzenblatt zum Finale des Streichquartetts in C-dur (op. 59, III): „Ebenso wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, ebenso möglich ist es, Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben — kein Geheimnis sei dein Nichthören mehr — auch bei der Kunst". —

1811 hatte Beethoven zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth zu einem Bühnenwerke Kotzebues (1761—1829), den „Ruinen von Athen", die Musik komponiert. Die Bearbeitung des abgeschmackten Textes hatte ihm keine Freude gemacht. Trotzdem hatte er sich mit Kotzebues Werken versöhnt und ihn im Januar 1812 als „ein einzig dramatisches Genie" um einen Operntext gebeten. Der Dichter schlug „Attila" vor.

In dieser Zeit spricht Varnhagen von Ense in einem Briefe an Rahel davon, daß er für Beethoven einen Operntext bearbeiten solle.

Von Theodor Körner hatte Beethoven 1812 einen Operntext erbeten: „Ulysses Widerkehr". Die Figur der treu liebenden Gattin Penelope mochte ihn wohl begeistern. Homers Odyssee in der Übersetzung von Voß gehörte zu seinen Lieblingsbüchern. In seinem Handexemplar künden viele angestrichene Stellen von seinem Studium des Werkes.

Im Jahre 1808/09 wollte Beethoven einen schon lange gehegten Plan ausführen: er wollte Shakespeares „Macbeth" als Oper komponieren. Der Hofsekretär und Dichter Heinrich Joseph v. Collin (1771—1811), mit dem der Meister seit 1808 freundschaftlich verkehrte, wurde gebeten, einen Text nach Shakespeares Werk zu schreiben. Collin begann ihn auch, brachte ihn aber nur bis zur Mitte des zweiten Aktes und ließ ihn dann liegen, „weil er zu düster zu werden drohte". Eine von Nottebohm mitgeteilte Skizze des Meisters trägt die Anmerkung: „Ouverture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein." Thayer weist auf einen Brief Röckels (des Florestansängers) hin, in welchem dieser schreibe, daß Beethoven kaum die Fertigstellung des Textes erwarten konnte: „Den fertigen ersten Akt las ich bei Collin auf Beethovens Verlangen und fand, daß er dem großen Original genau folgte — leider vereitelte Collins Tod die Vollendung des Werkes." —

Im Februar 1823 empfiehlt Graf Lichnowsky Franz Grillparzer als Textdichter. Von diesem war bekannt, daß er ein Buch für Beethoven fertig hatte: Melusine. Auf die Geschichte der „Melusine" muß hier verzichtet werden; sie müßte einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben.)

Grillparzer sollte ein Werk Shakespeares bearbeiten. Lichnowsky schreibt: „Ich komme bestimmt mit ihm zusammen mit Grillparzer wegen Macbeth oder Romeo und Julia."

Zu Collins Trauerspiel schrieb Beethoven 1807 die berühmte Ouvertüre, die er dem Dichter widmete. Die Oper „Bramadante", die Collin mit besonderer Hingabe für Beethoven dichtete, behagte dem Meister nicht, da sie zu viel „Zauberei" enthielt; sie wurde von Reichardt in Musik gesetzt. Auch Collins Oratorium „Die Befreiung Jerusalems" dachte Beethoven in Musik zu setzen; es wurde 1813 vom Abt Maximilian Stadler komponiert. —

Der Schauspieler Heinrich Anschütz, der bei dem Begräbnis Beethovens die von Grillparzer verfaßte Trauerrede hielt, erzählt in seinen „Erinnerungen" von Beethoven, den er 1822 in Heiligenstadt kennengelernt hatte und mit dem er näher vertraut wurde: „Wir sprachen über Kunst, Musik und endlich über Lear und Macbeth. Wie zufällig warf ich die Bemerkung hin, daß mich schon öfter der Gedanke beschäftigt habe, ob er nicht als Seitenstück zur Egmontmusik den Macbeth musikalisch illustrieren sollte? Der Gedanke schien ihn zu elektrisieren. Er blieb wie angewurzelt stehen, sah mich mit einem durchdringenden, fast dämonischen Blicke an und erwiderte hastig: ‚Ich habe mich auch schon damit beschäftigt. Die Hexen, die Mordszene, das Geistermahl, die Kesselerscheinungen, die Nachtwandlerszene, Macbeths Todesraserei!' Es war im höchsten Grade interessant seinem Mienenspiele zu folgen, in welchem sich die blitzschnellen Gedanken jagten. In wenigen Minuten hatte sein Genius das ganze Trauerspiel durchgearbeitet..." —

1811 wurde Georg Friedrich Treitschke (1776 bis 1842), Regisseur und Theaterdichter am Kärntnertortheater) mit Beethoven bekannt und sollte

damals wohl die Oper „Ruines de Babylone" übersetzen oder bearbeiten, da Beethoven dieses Werk komponieren wollte. Einige Briefe des Meisters beschäftigen sich mit dieser Oper.
1814 arbeitete Treitschke den „Fidelio" um, und Beethoven schrieb an ihn: „Mit vielem Vergnügen habe ich Ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen." Eine Oper „Romulus" Treitschkes erwärmte den Meister in den Jahren 1814/15. In einem lebhaften Briefwechsel zwischen ihm und dem Dichter wurde die Angelegenheit behandelt, bis es sich herausstellte, daß unterdessen ein junger Komponist diesen Text mit Musik versehen hatte. —
In ein Tagebuch von 1815 hat Beethoven geschrieben: Überall wird Cortez, die Vestalin aufgeführt." („La Vestale" 1807 und „Ferdinand Cortez 1809 waren die bedeutendsten großen Opern des Gasparo Spontini (1774—1851), der von 1820 bis 1842 als Hofkomponist und Generalmusikdirektor in Berlin durch seinen Hochmut und seine Herrschsucht Aufsehen und Haß erregte. Im Juli 1825 sagte Beethoven zu K. G. Freudenberg (dem späteren Domorganisten in Breslau), der ihn in Baden besuchte: „Spontini habe viel Gutes, den Theatereffekt und musikalischen Kriegslärm verstände er prächtig."

Am 20. März 1815 bietet Freund Karl Amenda in einem Briefe an Beethoven diesem den Text zu einer Oper an, den Rudolph vom Berge gedichtet hat: „Bachus. Große lyrische Oper in drei Aufzügen." Amenda rühmt das lange Stück und glaubt, daß die Welt das Meisterwerk zweier seiner herzlichsten Freunde mit Entzücken aufnehmen werde. Kleine Skizzen zu dieser Oper, die mit Bemerkungen über die Gestaltung verbunden sind, bekunden Ansätze Beethovens, sich mit dem Texte, der ihm wohl nicht so wertvoll erscheinen mochte, zu befreunden. Als der Kurländer Karl von Bursy 1816 den Meister mit einem Empfehlungsschreiben Amendas besuchte, fragte er Beethoven nach dem Operntext. Beethoven sagte ausweichend, er sei recht gut und schicke sich mit einigen Abänderungen wohl zur Komposition. Bis jetzt aber habe seine Krankheit noch nicht eine solche Arbeit erlaubt.
In dieser Zeit (1817) schreibt Beethoven in sein Tagebuch: „Etwas muß geschehn — entweder eine Reise und zu dieser die nöthigen Werke schreiben, oder eine Oper — solltest du den künftigen Sommer noch hier bleiben, so wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingnisse."
1816 bat Beethoven die Sängerin Anna Milder (besonders bekannt als erste Darstellerin des Fidelio) in Berlin, den Baron de la Motte Fouqué in seinem Namen zu ersuchen, „ein großes Opern-Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie passend wäre, da würden Sie sich ein großes Verdienst um mich und um Deutschlands Theater erwerben, — auch wünschte ich solches ausschließlich für das Berliner Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser knickerigen Direction nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde..."
Über eine Oper für Berlin verhandelt auch noch im September 1825 der Berliner Musikverleger Schlesinger mit dem Meister: „Würden Sie es auch für das Königstädter Theater schreiben, wenn Spontini, der Sie fürchtet, im andern Theater cabaliert? Das Theater zahlt gut." —
Darauf bot der Meister durch Schlesinger im Anfang des Jahres 1826 unter Beifügung des Grillparzerschen Textbuches dem Generalintendanten des Berliner Theaters die „Melusine" an. Dieser erkannte die Bedeutung des Werkes, das Beethoven eigens für das Berliner Theater komponieren wollte, an, hate aber Bedenken, da man in seinem Theater schon ein fast ganz denselben Stoff behandelndes Werk besäße, die von Fouqué gedichtete und von E. T. A. Hoffmann in Musik gesetzte „Undine". Brühl bat, ein anderes Sujet zu wählen. Auf diesen Brief antwortete Beethoven nicht mehr.

Noch im Herbst 1826 spricht man bei Beethoven über die Berliner Operngeschichte. Karl Holz schreibt in ein Heft: „In Berlin sind Ihre Verehrer zu Hause. Sie möchten doch einmal nach Berlin kommen." Als er dem Meister die Prachtausgabe von Webers „Oberon" im Auftrage des eben in Wien angekommenen alten Schlesinger überreicht, schreibt er: „Auf diese Art soll Ihre neue Oper im Schlesingerschen Verlage erscheinen." Der Bruder Johann versichert: „Die Berliner würden eine Oper gewiß sehr gut zahlen." —
Beethovens Freund, der Dichter und Journalist Karl Bernard, Redakteur der „Wiener Zeitung", arbeitete im Auftrage der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an einem Oratorium heroischer Gattung: „Der Sieg des Kreuzes" (für den ausschließlichen Gebrauch des Vereins auf ein Jahr) und kam nur langsam weiter. Das Werk behagte später dem Meister wenig und wurde nicht von ihm komponiert.
Bernard empfiehlt im Juni 1820 Beethoven zwei nach seiner Meinung geeignete Texte für eine Oper: „Kennen Sie nicht die ‚Bezauberte Rose', eine epische Erzählung von Ernst Schulze, dieses Gedicht möchte die schönste Oper geben. Es ist das Schönste, was in dieser Art die deutsche Sprache aufzuweisen hat. — Hernach ist als Gegensatz der ‚Korsar' von Lord Byron, das Wildeste und Phantastischste, was sich denken läßt, aber ohne

Zauberey. Er (Byron) hat sicher die größte Phantasie und das tiefste Gefühl von allen jetzt lebenden Dichtern. Der ‚Korsar' wäre vor allem zu einer Oper geeignet." —

Drei Jahre später schreibt Bernard: „In kurzem erhalten Sie das Gedicht (Der Sieg des Kreuzes) vollständig; dann wollen wir zu einer Oper schreiten." Etwas später verkündet der Neffe: „Bernard hat versichert, daß der 2te Theil des Orat. schon fertig sey und er nächstens dir überreichen wird — ferner hat er ein Sujet zu einer Oper gefunden, sehr schön." —

Schon vorher hatte Bernard dem Meister berichtet: „Kupprecht hat eine herrliche Skizze zu einer Oper entworfen, betitelt Die Begründung Pensilvaniens oder die Ankunft des Pen in Amerika. Sein Plan war, die Worte Ihnen zur musikalischen Composition zu übergeben. Schade, daß es noch nicht ausgeführt wird."

Auch den Dichter Joh. Christ. Freiherrn von Zedlitz hatte Bernard aufgefordert, eine Oper für Beethoven zu schreiben, und Schindler hatte ihm zugestimmt: „in ganz Europa ist jetzt kein Compositeur, der unser Theater vom Untergang retten könnte, als Sie. Das wissen die Hrn. (d. h. die Leitung des Theaters a. d. Wien), deshalb werden (sie) jede Bedingung eingehen. — Zedlitz — — er schreibt für Sie, wenn Sie es nur wünschen." Der Neffe nennt sogar ein Stück des Freiherrn: „Die zwei Nächte zu Valladolid" und fragt den Oheim, ab er von diesem gehört habe. —

Auch von andrer Seite wird Beethoven zur Komposition einer Oper angeregt. Besonders der Graf Lichnowsky bemüht sich um einen passenden Text. Im Februar 1823 erzählt der Bruder Johann von einem Opernbuch, das ihm Lichnowsky zum Lesen gegeben hat: „Es ist von Schlegel nach einem indischen 2000 Jahre alten Gedicht. Es ist romantisch, mir gefällt es sehr gut, willst du es lesen, so will ich es dir dalassen. Doch mußt du es bald lesen. — Ich glaube, dieses Buch hat schon ein hiesiger Componist schreiben wollen, hat sich aber nicht darüber gemacht, denn ich finde, daß es eine große Aufgabe sein mag. Dieses scheint mir eine Copie der Libussa zu sein — mir gefällt es nicht sehr. Wanda, Königin der Sarmaten, es kommt auch der Geist der Libussa darin einigemahle vor." —

Schindler schreibt dazu: „Man darf nur die 4 ersten Verse lesen, um das ganze zu beurtheilen — tragen Sie ihm auf, der löbl. Administr. zu sagen, daß Sie sich an der 1ten Seite der Königin Wanda schon satt und müde gelesen haben, er hat es vielleicht aus dem Indischen frei übersetzt!!!" Schindler erzählt weiter, der Graf Gallenberg habe gesagt, „wegen der Oper sey es der einzige Wunsch der Administr., daß Sie ihnen eine schreiben. Sie wollen Sie honorieren, so viel in ihrer Macht seyn wird. Wenn Sie die Oper schreiben, so erhalten (Sie) 6—7000 Fr. C. M. — so sagt der Bruder." Ende 1823 schreibt Schindler auf: „Ich habe von sehr sicheren Personen gehört, daß die Direction schon längst an Sie geschrieben hätte, allein es haben sich Kerls gefunden, die mit Gewißheit behaupten wollen, es sey von Ihnen gar nichts mehr zu erwarten, indem Sie nichts mehr Großes schrieben." — Lichnowsky hält die Voltaireschen Trauerspiele wie Zaïre, Merope und Johanna d'Arc (Pucelle d'Orléans), für geeignet für eine große Oper. — Er findet Momente in der Johanna d'Arc, die romantisch und groß sind; er hat wohl übersehen, daß Voltaire die französische Nationalheldin lächerlich macht und verhöhnt.

Als Bearbeiter empfiehlt er Friedrich Kind, den Librettisten des „Freischütz". Übrigens wird Kind auch von Bernard, dem Bruder Johann und Czerny als Textdichter vorgeschlagen; letzterer schreibt: „unter den wenigen jetzt lebenden Dichtern wäre Kind wohl der geeignetste."

Lichnowsky weist auf den sicheren Erfolg einer neuen Beethoven-Oper hin: „Glauben Sie denn, daß, wenn die Oper geschrieben, die Direction nicht alles giebt, was Sie nur immer verlangen. Ich verbürge mich für die Summe, die Sie für die Oper wünschen. — Sie können ja, nebstdem daß Sie die Oper an die Direction verkaufen, sich das Verlagsrecht in Rußland und Finnland vorbehalten." Daß die Verwaltung des Hoftheaters sich geschmeichelt gefühlt hätte, eine Oper von Beethoven zu erhalten, geht aus einem Schreiben (Schindlermappe der Berl. Staatsbibliothek) Duports vom 24. April 1824 hervor. —

Bruder Johann und der Neffe weisen besonders auf den Ertrag hin, den eine neue Oper bringen würde. Johann (1822): „Bis im Herbst wollen wir dem Kind nach Berlin schreiben um eine Oper für dich — der ist sehr brav. — Rossini ist reich durch seine Opern, ich glaube, daß du auch mehr Opern schreiben sollst, diese werden gut bezahlt." Der Neffe (1823): „Du sollst eine Oper schreiben", und am Ende des Jahres, als Beethoven allerlei Bedenken äußert, daß man an seiner Fähigkeit, eine Oper zu schreiben, zweifle: „Die Leute sagen nichts, als sie wünschen eine Oper, vom Taubseyn spricht gar Niemand, du wirst es schon sehen, wenn du eine Academie gibst." „Er (der Bruder) hat heut mit Forti gesprochen, der auch mit Duport sprach und in dessen Gegenwart Duport erklärt hat, daß du der einzige Componist seyst, der eine deutsche Oper schreiben könnte, daher er sich mit Vergnügen auf jedes Bedingniß einlassen würde, nur bald, da jetzt ein großer Mangel

ist, und sie auf keinen andern als dich... Er sagt, ob es nicht möglich ist, daß die Oper im April fertig wäre. Lichnowsky war heute schon bey ihm und sagte mit entsetzlicher Freude, daß er in 2 Tagen zu dir komme, um mit dir von der Oper zu sprechen, die Alles erwartet. — Was soll der Bruder zu Duport heut sagen der Oper wegen. Er glaubt, man sollte ihm sagen, daß du ihm in 2 Tagen Antwort geb..." —

Man muß annehmen, daß Beethoven in jener Zeit allen Ernstes an eine Oper dachte. Der Neffe mahnt weiter: „Die ganze Stadt spricht schon von der neuen Oper. Duport hat sich auch schon geäußert, er wisse nicht, warum Beethoven ihm nicht geantwortet hat. Er (der Bruder) kommt morgen her, damit dann gleich an Duport und an den Verein geschrieben werde. — Er hat mit Schindler gesprochen, auch dieser hat Duport gesagt, daß er nicht wisse, warum du nicht antwortest, da man es so sehnlich erwarte."

Der Bruder ist sogar schon weitsichtiger: „In deiner Academie sollst du eine Arie von der neuen Oper geben, das würde entsetzlich wirken. Duport und die Administration würden alles Zutrauen verlieren, wenn wir ihnen wieder wie voriges Jahr eine unbestimmte Antwort geben." Auch in späteren Jahren erinnert der Bruder an die Oper (März 1825): „Er (Breuning) wünscht, daß du bald eine Oper schreiben mögest. Wenn du eine neue Oper hast, dann werden sie gewiß zugreifen. jede Bühne. — 30 # macht circa 600 #. Die hiesige Direction zahlt allein 400 #, somit 1000 #." — Dazu bemerkt der Neffe: „400 # mit Freude. 400 bis 500 blos für das Kärnthner Thor, In Berlin, in Frankfurth, München, Hamburg zahlt man gern 500 #, außerdem alle anderen Theater in Europa, wo jedes 100 # zahlt."

Er zerstreut auch erneute Bedenken Beethovens, wo er einen geeigneten Darsteller für das Werk fände: „Du hast ja in deinen Klaviersachen z. B. auch nicht für einen besonderen Spieler geschrieben. — Er (der Bruder) hat auch gelesen von dem Preise, den der König von Frankreich auf eine Oper setzt. Er sagt, die Oper würde außerdem 10 000 f tragen. Der König soll ein großer Musikfreund seyn."

Im Oktober 1826 schreibt der Bruder in Gneixendorf auf: „wen du heut eine Oper schreibst und schickst diese dem König von Frankreich, so hast du sicher noch etwas großes zu erwarten. Dieser Orden trägt eine jährliche Pension. So wie der Maria Theresien Orden; jeder Ritter hat Pension." Und der Neffe fügt hinzu: „Er glaubt, daß Napoleon ihn gestiftet hat, und sagt, daß er selbst Offiziere kennet, die ihn hatten, und dafür Pension erhielten." —

Beethoven hatte sich im März 1820 notiert: „poesie. Du selbst Machen, zuweilen hiezu die Silbenmaße der Oper nachahmen etc. oder sonst ein gutes Lehrbuch — professor Stein oder ein anderer der poesie — deswegen fragen." Beethoven scheint also vorgehabt zu haben, selbst ein Textbuch — wenn auch kein originelles — zu machen. Im April 1823 macht Dr. Bach, Beethovens juristischer Berater und ein begeisterter Musikliebhaber, besonders Verehrer Beethovenscher Musik, einen Vorschlag: „nichts wünschte ich mehr, als wieder eine Oper aus ihrer Hand... Der Himmlische Fidelio. Das ist eine Lieblingsspeise. — Aber meiner Frau müssen Sie die Freude machen, oder nur einen Abend schenken, denn sie ist in Fidelio verliebt. — Ich bin kein Feind des Roßini; aber wenn man nach so viellen Dudeln wieder etwas kraftvolles hört, so ist dieß ein Tag der Erquickung in heißer Luft. — Es soll das Buch Fiesco bestehen, das wäre ein würdiger Gegenstand Ihrer Bearbeitung. Wanda ist nichts. allein Fiesco ist schon klassisch. Schiller und Beethoven — diese 2 Namen sind würdigbeyeinander zu stehen." — Humoristisch fügt er noch hinzu: „Ich selbst singe ein Part im Fiesco, von Ihnen geschrieben." — Dazu bemerkt Bernard: „Fiesco ist von Hofmann bearbeitet und verworfen worden, weil es nicht gut war. Forti wollte den Fiesco geben." —

Johann Sporschil (1800—1863, Redakteur der „Deutschen Nationalzeitung" in Braunschweig) wurde zu Beginn des Jahres 1823 mit Beethoven bekannt und bot diesem durch den Bruder Johann einen Operntext an: „Die Apotheose des Jupiter Amon. Oper in zwei Akten", eine Verherrlichung Alexanders des Großen. Über dieses Werk und das Verhältnis Sporschils zu Meister Beethoven hat Hans Volkmann in seinem Buche: „Neues über Beethoven" (1905, Berlin u. Leipzig) eine bemerkenswerte anregende Arbeit veröffentlicht. Caroline Pichler (geb. Greiner, 1769—1843), seinerzeit bekannte Dichterin von Romanen und historischen Dramen, hatte einen Operntext geschrieben, der sich auf Md. Cottius' „Mathilde ou les Croisades" gründete. Sie hatte das Buch, sauber abgeschrieben, an den Erzherzog Rudolph geschickt, bei dem es Beethoven las. Caroline hörte davon und dachte, wie sie erzählt: „Wenn dieser Genius sich entschlösse, meine Oper zu komponieren!" — Aber es blieb bei der Hoffnung. — Von Beethovens Absicht, einen „Faust" zu komponieren, ist schon 1808 die Rede. Der Gedanke kehrt noch 1822 wieder. Als der Leipziger Herausgeber der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung",

Friedrich Rochlitz (1769—1842), den Meister 1822 in Baden besuchte, teilte er ihm den Vorschlag Härtels mit, er solle eine Musik zu Goethes „Faust" schreiben: „Er las. Ha! rief er aus und warf die Hand empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malte die Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. Aber, begann er hernach, ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern großen Werken. Diese muß ich erst vom Halse haben; zwei Symphonien und jede anders, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne; ich hab's lange, aber es will nicht aufs Papier usw."

Im Winter 1823 schrieb Beethoven in ein Konversationsheft: „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt daß ich bloß ums Geld schreibe — ist diese Periode vorbej, so hoffe ich, endlich zu schreiben, was mir u. der Kunst das Höchste ist — Faust."

Im November 1823 spricht Wilhelm Henning (1784—1867), Königl. Konzertmeister an der Oper und Kapellmeister am Königstädtischen Theater in Berlin, mit Beethoven über die Szenen aus dem Faust, die Fürst Radziwill in Posen mit Musik versehen hatte. Im Laufe des Gespräches hat Beethoven wohl von seiner Absicht gesprochen, den Faust zu komponieren. Henning greift den Gedanken auf und äußert sich: „Es wäre schön, wenn Sie diese Idee einmal realisieren wollten und es für unsere Bühnen bestimmen mögten. ich wünschte daß Sie die Güte (hätten), mir diese Ideen und Ihre ganze Ansicht schriftlich mittheilen zu wollen. wenn Sie es erlauben, gebe ich mir noch einmal die Ehre Ihnen meine Aufwartung zu machen, und hoffe, daß Sie mir alsdann Ihre Ideen über den Faust mittheilen werden."

Als Ludwig Rellstab (1799—1860), der Redakteur der Vossischen Zeitung in Berlin, im April 1825 Beethoven aufsuchte, sagte dieser — so schreibt Rellstab in seinem Buche „Aus meinem Leben" — zu ihm: „Sie wollen mir eine Oper schreiben. Das würde mir eine große Freude sein. Es ist so schwer, ein gutes Gedicht zu finden! Grillparzer hat mir eins versprochen; er hat schon eins gemacht (Melusine), doch wir können uns nicht recht verstehen. Ich will ganz anders wie er! Sie werden Ihre Not mit mir haben... Auf die Gattung käme es mir wenig an, wenn der Stoff mich anzieht. Doch ich muß mit Liebe und Innigkeit daran gehen können. Opern wie „Don Juan" und „Figaro" könnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich einen Widerwillen. Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können, sie sind mir zu leichtfertig!"

In ähnlicher Weise äußerte sich Beethoven gegen Gerhard von Breuning, der sich öfters mit dem Meister über seine musikalischen Schöpfungen unterhielt. Er erzählt in seinem Buche: „Aus dem Schwarzspanierhause" (Wien, 1874): „Ich nahm Gelegenheit, ihn zu fragen, warum er keine zweite Oper geschrieben, obgleich ich längst von meinem Vater gewußt, daß ein Hauptgrund für dieses Unterlassen in den vielen Ärgernissen gelegen, welche ihm bei dem In-Szene-Setzen des Fidelio widerfahren waren, und auch in dem Umstande, daß man diese Oper so wenig anerkannt und sie ihm noch weniger Gewinn eingetragen hatte. Er erwiderte mir: „Ich wollte eine andere Oper noch schreiben, aber ich habe kein passendes Textbuch dazu gefunden. Ich brauche einen Text, der mich anregt; es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein. Texte, wie Mozart komponieren konnte, wäre ich nie im Stande gewesen in Musik zu setzen. Ich habe viele Textbücher erhalten, aber wie gesagt, keines, wie ich es gewünscht hätte."

Rellstab schrieb Beethoven einige Stoffe auf: Attila, Antigone, Belisar, Orestes u. a.

In einem Konversationsheft des Jahres 1825 finden wir einen Teil der Unterhaltung über Operntexte. Rellstab schreibt auf (es handelt sich zunächst um „Orestes"): „Ich würde große Änderungen damit vornehmen. Ich würde die Cassandra weglassen und statt dessen einige Scenen einweben, die mehr übermüthige Freude des Aegisth ausdrücken, damit mehr Abwechslung in die Oper komme, die Schreckensszenen häufen sich zu sehr."

Rellstab erwähnt noch ein neues Stück: „Heinrich VIII". Er fragt: „Wie würde Ihnen ein Stoff, etwa wie Lodoiska von Cherubini zusagen? Den Schauplatz werde ich gern nach Alt-Schotland verlegen und dabei Walter Scotts Gedanken benützen. In solchem Stoff eint sich auch das Komische am besten mit dem Ernst. Doch glaube ich nicht, daß sich ein solcher Stoff ganz mit Recitatiren behandeln ließe. Orest hat durchgängig Recit. — doch das Ohr ermüdet dabei zu leicht."

Vielleicht hätte ein Stoff aus Scotts Romanen dem Meister behagen können. Er las noch auf dem letzten Krankenbette gern Scottsche Werke, und noch 1827 unterhält sich Schindler mit Beethoven über „Das Herz von Midlothian", „Guy Mannering", „Ivanhoe", und im September 1826 hatte der Meister sich noch notiert: „Bej Maußberger walter Scotts werke 30 Bände der Band geb. im prenumerationspreiß 30 kr. C. M. alle 14 Täge ein Band." —

Der Name des vertrauten Freundes Beethovens,

des Dichters, Musikers und Kritikers August Friedrich Kanne (1772—1865) steht an erster Stelle in einem Verzeichnis von Operntexten von des Meisters Hand: „Kanne — Collin (Matthias) — Werner (besonders für geistliche) — Weißenbach — auch wohl Pichler." — Kanne schrieb einen Text für Beethoven, den dieser ihm mit folgendem Billett an Schindler zurückschickte: „Ich schicke Ihnen hier das Buch von K., welches, außerdem daß der erste Akt etwas lau ist, so vorzüglich geschrieben ist, daß es eben nicht einen der ersten Komponisten brauchte — ich will nicht sagen, daß es eben gerade für mich das passendste wäre, jedoch, wenn ich mich von früher eingegangenen Verbindlichkeiten losmachen kann, wer weiß, was noch geschehen könnte — oder geschehen kann!"

Es ist möglich, daß Kanne auch 1826 dem Meister ein von ihm gedichtetes Werk übersandt hätte. Schindler schreibt im Mai auf: „Sie müßten sich doch bald entschließen, damit man wegen einem Buch in Ordnung käme. K. hat den Fehler, den er auch in jenem Buch wieder zeigt, daß er, wenn er witzig u. komisch seyn will, — gemein wird." — In diesem Jahre ist auch von der musikalischen Gestaltung eines Goetheschen Werkes die Rede. Im April schreibt Schindler: „ich komme mit einem sehr angenehmen Auftrag an Sie von Duport — Er läßt sich Ihnen schönstens empfehlen, ob Sie entschlossen sind, eine Oper für das Hoftheater zu schreiben, er verbürgt Ihnen, wenn Sie es verlangen, das Geld irgendwo zu deponieren, damit Sie keine Zweifel in die prompte Abführung des Honorars machen dürften. — es ist nur die Frage, woher ein gutes Buch zu nehmen, was sowohl für Sie als für die izige Zeit paßt. — Ich habe heute die Claudine von Villa Bella gelesen, und möchte beynahe glauben, daß dieses Buch, so wie es ist, nicht viel Effekt machen würde."

Dazu äußert sich Karl Holz einige Tage später: „Kanne sagte, Sie werden die Claudine von Villa Bella schreiben, und er sey durch Schindler ersucht worden, Sie umzuändern. — Kanne sagte auch, er getraue sich nicht, an Göthes Werk Hand zu legen." —

Die Entstehung der „Zauberflöte"

Von Egon v. Komorzynski, Wien

„Die Zauberflöte" ist Mozarts eigentliche deutsche Oper. Gemüt und Humor, tiefer Ernst und schwärmerische Sehnsucht, heiliger Glaube an die edelsten Ideale, Wahrheitsliebe, felsenfeste Treue und Beharrlichkeit, Großmut und unbeirrbares Vertrauen auf den Sieg des Guten über das Schlechte vereinigen sich in ihr zu einem verklärten Bild des Menschenlebens, dessen kristallene Reinheit ihre befreiende und veredelnde Wirkung kaum jemals verlieren wird. Trotz ihrer „ägyptischen" Einkleidung ist sie das Herzensbekenntnis eines deutschen Künstlers, der, als er sie schuf, endlich alles, was sein Innenleben erfüllte, frei aussprechen und ohne jeden Zwang gestalten konnte. Darum ist sie der Ausgangspunkt und die Grundlage für die weitere Entwicklung der deutschen Oper geworden; aber neben all den vielen späteren Werken anderer, deren Urahne sie ist, prangt sie noch heute in unvergänglicher Jugend. Sie kann nicht veralten. „Die Zauberflöte" ist die Verherrlichung der deutschen Seele.

Der Kunstfreund und besonders der Verehrer Mozarts muß aufs tiefste bedauern, daß gerade um dieses edle Kunstwerk sich ein Wust anekdotenhaften Klatsches gedrängt hat, der im Lauf der Zeit die Form scheinbarer Überlieferung annahm und in weiten Kreisen vorbehaltlos Glauben fand. Dadurch entstand eine sogenannte „Entstehungsgeschichte" der Zauberflöte, die leider von der Wahrheit fast gar nichts enthält und durch Zusammentragung und unrichtige Ausdeutung von Äußerlichkeiten ein verzerrtes, unwahres Bild dieser Entstehung gibt. Als Otto Jahn in der ersten Auflage seiner höchst verdienstvollen Mozart-Biographie als erster es unternahm, die Entstehung von Mozarts letzter Oper zu erklären (1859), mußte er sich darauf beschränken, das ihm erreichbare Material zu erfassen und zu verwerten. Damals waren die Wiener Theaterverhältnisse am Ende des 18. Jahrhunderts noch so gut wie gar nicht erforscht und Jahn war gezwungen, da ihn außer wenigen oberflächlichen und fragwürdigen Mitteilungen nichts zur Verfügung stand, aus diesen Einzelheiten folgenschwere Schlüsse zu ziehen und eine Entstehungsgeschichte zu formen, die den Hauptsachen nach folgendes enthielt: Der Theaterdirektor Emanuel Schikaneder vergnügte in seinem kleinen, in der Vorstadt „Wieden" stehenden Theater, das „nicht viel besser als eine Holzbude" war, das Publikum durch „drastische Zugmittel aller Art". Als zügelloser Verschwender dem Bankrott nahe, kam er am 7. März 1791 zu Mozart und flehte diesen an, ihm durch die Komposition einer Oper von

großer Anziehungskraft geschäftlich aufzuhelfen. Mozart zögerte zuerst, bejahte aber endlich „aus natürlicher Gutmütigkeit", und in gemeinsamer Arbeit wurde die Oper bis Juli im großen fertiggestellt. Bewogen durch den Erfolg von Wranitzkys Oper „Oberon", die 1791 aufgeführt worden war, nahm Schikaneder den Stoff aus dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" in Wielands Märchensammlung „Dschinnistan"; als er aber erfuhr, daß man im Leopoldstädter Theater, das seinem Unternehmen Konkurrenz machte, eine Dramatisierung desselben Märchens („Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither" von Perinel, Musik von Wenzel Müller; aufgeführt am 8. Juni 1791) vorbereitete, wagte er die Aufführung eines Werkes von ähnlichem Inhalt nicht, und „um von den Vorbereitungen, die bereits gemacht waren, soviel wie möglich zu retten, beschloß er, die Pointe umzukehren und aus dem bösen Zauberer einen edlen Weisen zu machen, der Tamino für sich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. Die Ausführung dieses Planes soll hauptsächlich von Johann Georg Karl Ludwig G i e s e c k e herrühren, der, aus Braunschweig gebürtig, als relegierter Student nach Wien gekommen war und als Schauspieler und Chorist auf dem Schikanederschen Theater sein Leben fristete. Er war nicht ohne Talent und Bildung, hatte damals schon den Text zu Wronitzkys „Oberon" gemacht und bereicherte auch später das Repertoire Schikaneders mit einer Reihe teils übersetzter, teils eigener Stücke. Schikaneder, der auch sonst bei seinen Stücken sich fremder Hilfe gern bediente, benützte Gieseckes Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, setzte namentlich die Figuren Papagenos und Papagenas hinein und nahm schließlich die Autorschaft für sich in Anspruch."

Jahns Behauptung, Schikaneder habe sich für den Verfasser des von Giesecke verfaßten Textes ausgegeben, fußte auf einer Stelle in dem Buch „Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit" von Julius Cornet (Hamburg 1849). Cornet (geb. 1793, gest. 1860, von 1842 bis 1857 Direktor der Hofoper in Wien) erzählt da, im Sommer 1818 habe sich in einem Gasthaus in Wien „ein feiner alter Herr im blauen Frack und weißen Halstuch, mit einem Orden geziert", zu ihm an den Tisch gesetzt. „Es war der ehemalige Chorist Giesecke, jetzt Professor an der Universität Dublin... Bei dieser Gelegenheit erfuhren wir denn so vieles aus der alten Zeit; unter andern lernten wir auch in ihm den eigentlichen Verfasser der ‚Zauberflöte' kennen. Ich erzähle dies nach seiner eigenen Aussage, welche zu bezweifeln wir keine Ursache hatten. Nur die Figur des Papageno und seiner Frau gestand Giesecke dem Schikaneder zu."

Unbeschadet der Anerkennung für die hohen Verdienste Jahns muß ihm der Vorwurf gemacht werden, daß er durch die Vertrauensseligkeit, mit der er derartige Quellen verwertete, zu einer Entstehungsgeschichte kam, die vor allem M o z a r t großes Unrecht tut. Jahn wußte, daß Mozart bei jeder seiner Opern auf die Gestaltung der Handlung und des Textes größten Einfluß nahm und hartnäckig bis in jede Einzelheit die von ihm geforderten Änderungen durchsetzte; er wußte auch, daß Mozart schon in Salzburg 1780 mit Schikaneder Freundschaft geschlossen hatte und daß es zwischen den Freunden kein Geheimnis gab. Und dennoch erzählt er, Schikaneder sei erst in der Verzweiflung auf den Gedanken gekommen, Mozart könne für ihn eine Oper komponieren, und habe diesen hierzu mühsam überreden müssen; Mozart aber habe einfach das komponiert, was der Direktor ihm vorlegte, auch wenn es das Gegenteil von dem Bisherigen war. Jahn, der gründliche und gewissenhafte Forscher, legt dem Buch Cornets, dessen Oberflächlichkeit und geschwätziges Selbstgefallen ihm hätten auffallen müssen, die Bedeutung einer ernst zu nehmenden Quelle bei. Die eigenartig stilisierte Bemerkung: „Nur die Figur Papagenos und seiner Frau gestand Gesiecke dem Schikaneder zu" machte Jahn nicht stutzig, sondern veranlaßte ihn zu der ebenso eigenartigen Umformung, Schikaneder „setzte namentlich die Figuren Papagenos und Papagenas hinein". Wenn man diese „Figuren" in die Handlung „namentlich hineinsetzen" konnte, dann ist Mozart nicht Mozart gewesen, als er die Zauberflöte schuf. Denn abgesehen davon, daß jedes derartige Theaterstück auf dem Motiv beruhte, daß sein idealer Held zusammen mit einem komischen Begleiter Abenteuer besteht, sind Papageno „und seine Frau" von vornherein untrennbar mit der Idee des Ganzen verbunden: sie sind die naiven Naturmenschen, die von allen Zweifeln und Erregungen verschont bleiben, im Gegensatz zu den Edelmenschen Tamino und Pamina. Der unbestreitbare Fehler, den Jahn machte, war, daß er daran festhielt, „Die Zauberflöte" sei durch plumpe, äußerliche Mittel „entstanden", und die Möglichkeit ablehnte, ein Werk solcher Tiefe und Fülle könne eine ganz andere, innere Entstehungsgeschichte haben, in deren Verlauf es in der Seele des Künstlers aus der Knospe zur Blüte und zur Frucht wurde, bis das äußere Leben endlich den Anlaß bot, der Idee die Gestalt, dem Geist die Form zu geben.

Jahns Darstellung wurde jedoch seinerzeit von niemand angezweifelt und sie fand, da jeder, der

sich mit der „Zauberflöte" befaßte, Jahns Biographie als bedeutendstes Mozart-Buch zu Rate zog, weiteste Verbreitung; ja, sie wurzelte sich so fest ein, daß wir ihr noch heute immer wieder begegnen. Sie ist nicht zum Verschwinden zu bringen, obwohl die musikwissenschaftliche Forschung seit Jahrzehnten sich in unermüdlicher Arbeit erfolgreich bemüht hat, die Frage nach der Entstehung der „Zauberflöte" wirklich zu lösen, und zu Ergebnissen gelangt ist, die die ganze Sache in einem andern, klareren Licht erscheinen lassen. Vieles zu Jahns Zeit Unbekannte oder Unklare wurde erkannt und erklärt. So der ganze Kampf zwischen der italienischen Oper und dem deutschen Singspiel in Wien; der Anteil Kaiser Josephs II. an der Förderung der deutschen Kunst, die wahre Bedeutung der beiden Vorstadttheater in der Leopoldstadt und auf der Wieden. Lebenslauf und Leistungen Schikaneders erwiesen diesen als tatkräftigen Vorkämpfer für das deutsche Singspiel, der selbst ein tüchtiger Musiker war, als Verfasser wirklich unzähliger Theaterstücke und Operntexte nicht nötig hatte, gerade Mozart mit einem Plagiat zu betrügen und in seinem Theater hohe Ziele erstrebte. Es wurde bewiesen, daß Giesecke den Text zu Wranitzkys „Oberon", den er „gemacht" hat, aus einem andern Opernbuch — „Oberon oder König der Elfen", romantisches Singspiel in 3 Aufzügen nach Wieland von Friederike Sophie Seyler, gedruckt 1789 — wörtlich abgeschrieben hat, daß also der „feine alte Herr im blauen Frack und weißen Halstuch" Professor Giesecke aus Dublin entweder Schikaneder unerwiesen dessen beschuldigt, was er erwiesenermaßen selbst getan hat, oder daß seine Äußerung sich bloß darauf bezog, daß sein abgeschriebener „Oberon" die Anregung zu der in ihrem Wesen der Oberon-Handlung ähnlichen Handlung der „Zauberflöte" gab. Man kam auch zu der Erkenntnis, daß Mozart wie bei allen früheren Opern auch bei seiner letzten an der Gestaltung des Textes wichtigen Anteil nahm, daß die Handlung von innen her, durch Mozarts Einfluß, vertieft und vergeistigt wurde — denn die Aufführung eines Stückes mit ähnlichem Inhalt auf einer andern Bühne hätte eine Änderung nie nötig gemacht, da ja so ziemlich die Handlung aller damaligen Stücke auf der gleichen Grundlage beruhte. Zuletzt kam man auf das Nächstliegende: daß nämlich die Handlung der „Zauberflöte" nahezu völlig übereinstimmt mit der Handlung des Schauspiels „Thamos, König in Ägypten" von Tobias v. Gebler, das Schikaneder mit einer von Mozart für diese Vorstellung geschaffenen Musik 1780 in Salzburg aufführte, daß also die in Wien geschaffene „Zauberflöte" auf gemeinsamen Salzburger Erinnerungen beruht und die Freunde, als sie aus dem ägyptischen Prinzen Thamos ihren Märchenprinzen Tamino machten, hierzu keinen Giesecke brauchten, der von Geblers Schauspiel keine Ahnung hatte und erst 1788 bei Schikaneder angestellt wurde.

Diese Ergebnisse wurden von den neueren Mozart-Biographen übernommen und verwertet, so von Karl Storck (1908), Arthur Schurig (1913), der von Hermann Deiters besorgten Neuauflage von Jahns „Mozart" und besonders gründlich und ausführlich in der von Hermann Abert geschaffenen völligen Umarbeitung des Jahnschen Buches (1921). Aber die Beharrungskraft der Unwahrheit war stärker als die wissenschaftliche Erkenntnis.

Obgleich also heute jeder in einer beliebigen neueren Mozart-Biographie eine der Wahrheit möglichst nahekommende, von der einstigen Ansicht Jahns grundverschiedene Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" lesen kann, wird in Zeitungen und Zeitschriften von nimmermüden schreib- und abschreiblustigen Federn jene alte Erzählung wiederholt, derzufolge Schikaneder als herabgekommener Bänkelsänger und geldgieriger Ausbeuter Mozarts erscheint, Giesecke der Verfasser des Textes ist und Schikaneder aus Angst vor der Konkurrenzbühne plötzlich die Handlung in ihr Gegenteil verwandelte. Meist wird zugleich der Text als „albern" bezeichnet, und man fügt noch einige die Unwürdigkeit Schikaneders betonende Angaben hinzu: Schikaneder habe auf dem Theaterzettel Mozart als Komponisten „bloß in einer Fußnote erwähnt"; er habe gesagt: „Die Oper hätte viel besser gefallen, wenn mir der Mozart nicht so viel daran verdorben hätte", und er habe die Partitur ohne Mozarts Wissen heimlich an andere Theater „in Deutschland" verkauft und die Oper dort aufführen lassen — „als Mozart dies erfuhr, rief er aus: Der Lump!" Da Mozart im Dezember 1791 starb, „Die Zauberflöte" aber erst 1793 außerhalb Wiens aufgeführt wurde, kann dies nur von Leuten erzählt werden, die nicht einmal wissen, wann Mozart gestorben ist. Trotzdem wird der Unsinn weiter behauptet und verbreitet, und dieser Verbreitung macht sich in jüngster Zeit neben den Zeitungen auch der Rundfunk schuldig. Ich weiß nicht, wie es anderswo in dieser Hinsicht bestellt ist; aber das Operntheater in Wien kündigt beharrlich „Die Zauberflöte" als „Oper von Giesecke und Schikaneder" an — man ist jetzt dort so weit, wie Jahn 1859 war. Und vom Wiener Sender sind bis in die letzte Zeit „Vorträge" über „Die Zauberflöte" zu hören, die beweisen, daß die Vortragenden ihre Kenntnisse ohne Einblick in die Mozart-Literatur erworben haben. Dies ist um so be-

dauernswerter, als man gerade in Wien die Pflicht hätte, indem man die Wahrheit ehrt, Mozart zu ehren.

Eine richtige Vorstellung von dem Werden der „Zauberflöte" ist heute um so besser ermöglicht, da die Forschung nicht stillsteht, sondern immer noch zu neuen Teilergebnissen kommt, die das schon Erkannte bestätigen, vermehren und erweitern. Die Erforschung der „Zauberflöte" ist berechtigt und notwendig. Das künstlerische Schaffen ist ein Geheimnis. Wir entweihen dieses Geheimnis nicht, wenn wir versuchen, den Spuren des geistigen Werdens zu folgen; denn die Erkenntnis der Entstehung kann uns zum richtigen Verständnis des Gewordenen führen. Es wird aber entweiht, wenn plump zugreifende Unwissenheit es wagt, die Entstehung eine Art Schelmenstück zu nennen.

Der 1750 in Regensburg geborene Schikaneder wurde aus einem armen Wandergeiger ein Schauspieler, durchzog seit 1778 als Prinzipal einer eigenen Theatergesellschaft Bayern und Österreich und war bald berühmt wegen seiner Aufführungen Shakespearescher Dramen in deutscher Bearbeitung — er selbst galt als einer der besten Hamlet-Darsteller — und hauptsächlich wegen seines mannhaften Eintretens für das deutsche Singspiel im Kampf gegen die alles Deutsche überwuchernde italienische Oper. Er war ein tüchtiger Musiker, und außer einer glänzenden Begabung für alles theatralisch Wirksame war die Musik seine Hauptstärke. Jeder deutsche Tonkünstler setzte auf ihn seine Hoffnung — so auch in Salzburg, wo er die ganze Spielzeit vom 17. September 1780 bis Fasten 1781 verweilte und Freundschaft mit der Familie Mozart schloß. Bald verband sich der vierundzwanzigjährige Wolfgang Amadé mit dem nur sechs Jahre älteren Direktor zu gemeinsamer Arbeit: auf Mozarts Anregung führte Schikaneder das Schauspiel „Thamos, König in Ägypten" von Tobias v. Gebler auf. Mozart hatte dieses Schauspiel bei dessen Erscheinen im Druck 1773 in Wien kennengelernt und damals die Komposition der darin enthaltenen Chöre beschlossen. Jetzt schuf er für Schikaneders Aufführung eine vollständige Musik: fünf Orchestersätze und drei große Chöre. Durch die Zusammenarbeit kamen die beiden einander näher. Wir kennen nicht den Inhalt ihrer Gespräche, die durch Schikaneders musikalisches Verständnis und durch Mozarts Verständnis für das Theater für beide Freunde fruchtbar werden mochten. Es ist naheliegend, daß sie über Geblers Drama oft sprachen, das folgende Handlung hat: Im Sonnentempel zu Heliopolis herrscht der weise Oberpriester Sethos, der, einst selbst König von Ägypten, durch einen boshaften Feind vertrieben wurde, aber zurückkam und unerkannt weiter für das Wohl des Landes sorgt. Seine Tochter, die Prinzessin Tharsis, und Prinz Thamos, der Sohn jenes einstigen Feindes, lieben einander; eine von dem von Tharsis zurückgewiesenen Hofbeamten Pheron und von Mirza, der „Vorsteherin der Sonnenjungfrauen", einem wilden, leidenschaftlich rachsüchtigen Weib, angezettelte Verschwörung will die Vereinigung der Liebenden verhindern; aber Sethos vereitelt diese schwarzen Pläne, gibt sich als den einstigen König zu erkennen, segnet selbst den Bund der Prinzessin mit Thamos und erhebt großmütig die beiden auf den Königsthron. Die trotz der ägyptischen Färbung allgemein menschlich ergreifende Idee, daß treue Liebe alle Gefahren überwindet, und die an Göttliches heranreichende Großmut des Herrschers hat Mozart in seiner Musik verherrlicht, die Chöre preisen den Sieg der Sonne über die Nacht, des Lichts über die Finsternis.

Es ist bekannt, daß das Leben die Freunde damals trennte. Der Auftrag des „Idomeneo" zwang Mozart, im November nach München zu fahren; obwohl überbeschäftigt, schickte er am 22. November Schikaneder eine versprochene Arie. Er blieb in München, bis ihn im März 1781 der Befehl des Erzbischofs nach Wien rief, wo er mit dem Tyrannen brach und versuchte, sich eine Existenz als freier Künstler zu schaffen. Viele kennen, aber nur wenige ermessen in ihrer ganzen Tragweite die weiteren Erlebnisse Mozarts. Die Hoffnung auf das von Joseph II. begründete „Deutsche Nationalsingspiel", für das er 1782 „Die Entführung aus dem Serail" schuf, erfüllte sich nicht und ebenso zerschellten alle seine anderen Hoffnungen. Die übereilt geschlossene Ehe war verfehlt. Wehrlos gegenüber der vom Hofkapellmeister Salieri angeführten Partei der italienischen Oper, zermürbt durch den Kampf ums tägliche Brot, durch Klatsch und Feindseligkeit persönlicher Gegner, verschuldet und krank, machte er endlich krampfhafte Versuche, sich aus dem trostlosen Jammer des Zusammenbruchs zu retten — bis der von Jugend auf schwache und überanstrengte, durch Krankheit zerstörte Körper die Aufregungen und Mühen nicht mehr ertragen konnte.

Das mit Begeisterung begrüßte „Deutsche Nationalsingspiel" hatte die Erwartungen der Freunde der deutschen Kunst nicht erfüllt. Bald fing man dort an, italienische Opern in Übersetzung als deutsche zu bringen; immer spärlicher wurden die deutschen Aufführungen, während sich die italienische Oper mehr und mehr erhob und ausbreitete. Mozart mußte, um auf dem Nationaltheater aufgeführt zu werden, zum Italienischen zurückkehren und setzte nur nach Überwindung größter Schwie-

rigkeiten die Aufführung von „Le nozze di Figaro" (1. Mai 1786) durch. Die deutschen Komponisten wurden zurückgedrängt. Endlich wurde 1788 „die deutsche Oper auf Befehl des Kaisers aufgehoben". Man glaubte damals, Joseph sei, von Salieri und der italienischen Partei beeinflußt, ein Feind der deutschen Oper geworden, und dies ist auch die Meinung vieler heutiger Musikhistoriker. Damit tut man aber dem Kaiser unrecht. Joseph war nach wie vor dem deutschen Singspiel freundlich gesinnt; er konnte es nur auf dem Hoftheater nicht weiter halten. Die von Anfang an betriebene Wühlarbeit der Italiener war ihm endlich zu viel geworden; der mit großen, entscheidenden Reformen aller Art beschäftigte Geist des Herrschers hatte nicht die nötige Muße, das von ihm geschaffene Nationalsingspiel weiter zu verteidigen. Er ließ es auf der Hofbühne fallen; aber er wollte ihm auf andere Art helfen, indem er die die deutsche Oper pflegenden Privattheater möglichst begünstigte.

1781 hatte Karl Marinelli vom Kaiser das Privilegium zur Erbauung eines Theaters in der Leopoldstadt bekommen und dieses am 20. Oktober eröffnet. Auf dieser volkstümlichen Bühne war Hanswurst in der Figur des „Kasperl" wiedererstanden; aber neben den bejubelten Possen und Volksstücken, die aus Geschäftsgründen gegeben werden mußten, brachte man dort musikalisch wertvolle deutsche Opern; die Hausdichter Joachim Perinet und Karl Friedrich Hensler lieferten die Texte, die von den Komponisten Wenzel Müller und Ferdinand Kauer in Musik gesetzt wurden. Obwohl der Kaiser diese Pflege des volksmäßigen deutschen Singspiels guthieß, mochte ihm die Vermischung der ernsten Handlung mit derber Komik und szenischen Zauberkünsten als der Würde der deutschen Oper nicht entsprechend erscheinen. Als Joseph im Oktober 1784 auf der Durchreise in Preßburg weilte, besuchte er an zwei Abenden das Theater, in dem eben Schikaneder mit seiner Truppe deutsche Singspiele aufführte. Auf Wunsch des Kaisers kam Schikaneder mit seiner Gesellschaft nach Wien und veranstaltete vom 5. November bis 6. Januar 1785 im Kärtnertortheater Aufführungen von deutschen Singspielen, die der Kaiser häufig durch seinen Besuch auszeichnete. Es besteht also die Tatsache, daß Joseph zur selben Zeit, als der Bestand der deutschen Oper im Hoftheater infolge der italienischen Kabalen fraglich wurde, den berühmten Vorkämpfer des deutschen Singspiels eigens nach Wien berief und seine Sympathie mit dessen Bestrebungen öffentlich kundtat. Schikaneder blieb in Wien, und der Kaiser erteilte ihm im Februar 1786 das Privilegium zur Erbauung eines Theaters in einer Vorstadt; dieses Theater sollte der Pflege der deutschen Oper gewidmet sein.

Die Sache stand also so: Mochte man immerhin das Hoftheater den Italienern wieder überlassen müssen, die deutsche Oper sollte anderswo ein sicheres Heim bekommen. Die redliche Absicht Josephs II. steht fest, und er hatte wohl recht, wenn er in Schikaneder den richtigen Mann gefunden zu haben glaubte. Nur ist es die Pflicht der Nachwelt, vergangene Dinge menschlich zu verstehen. Der Kaiser und der Wanderprinzipal, sie beide standen in des Lebens Drang. Joseph, von böswilligen Gegnern umlauert, enttäuscht durch den Mißerfolg gutgemeinter Reformen, krank, hatte nicht mehr die Möglichkeit, die Idee des deutschen Opernhauses zu verwirklichen. Schikaneder aber besaß nicht das Geld, ein Theater zu erbauen. Er behielt sein Privilegium in der Tasche, nahm sein Wanderleben wieder auf, durchzog Süddeutschland und leitete 1787 bis 1789 das Theater in Regensburg. 1789 kam er wieder nach Wien und übernahm zunächst die Direktion des seit zwei Jahren im großen Hof des sogenannten „Freihauses" auf der Wieden stehenden Theaters. Im nächsten Jahr starb Kaiser Joseph, die deutsche Oper hatte ihren mächtigsten Gönner verloren.

Schikaneder hat das „Wiedener Theater" bis 1801 geleitet; dann übersiedelte er in das von ihm auf Grund jenes josephinischen Privilegiums erbaute große „Theater an der Wien" — das deutsche Opernhaus, das der Kaiser erträumt hatte. Grundriß und Beschaffenheit des Freihaustheaters sind jetzt auf Grund behördlicher Pläne und Akten genau bekannt. Es war keine „Holzbude", sondern ein aus Stein erbautes, mit Ziegeln gedecktes zweistöckiges Gebäude, 17½ Klafter lang, 10 Klafter breit, enthielt ein erstes und ein zweites Parterre, Logen und Galerie und hatte einen Fassungsraum für 1000 Zuschauer. Schikaneders Schauspieler, Sänger und Musiker waren fast alle wirkliche Talente. Das zu Mozarts Zeit aus 35 Mann bestehende Orchester (davon 5 erste, 4 zweite Geigen, 4 Bratschen und je 3 Violoncelli und Kontrabässe) unter dem jungen Kapellmeister Johann Baptist Henneberg war eine künstlerische Körperschaft von anerkannter Leistungskraft. In bezug auf Talent und Streben seines Gesangsensembles sowie in bühnentechnischer Hinsicht war das Theater ein Opernhaus ersten Ranges. Die großen Konzerte im Freihaustheater waren in ganz Wien berühmt; in diesen „Akademien" wurden fast ausschließlich Werke deutscher Komponisten aufgeführt, darunter die großen Sinfonien Haydns. Beethoven hat dort selbst gespielt und dirigiert. Die besten deutschen Musiker der Zeit schätzten es sich zur Ehre, für das „K. k. privilegierte Theater

auf der Wieden" Opern zu schreiben, und wäre nicht Beethoven der Oper als Gattung abgeneigt gewesen, hätte auch er für dieses komponiert — den „Fidelio" schuf er ja doch später für Schikaneder und dessen Theater an der Wien. Wohl mußte Schikaneder, durch den Kampf um seine geschäftliche Existenz gezwungen, die Schau- und Lachlust des Publikums befriedigen; aber er tat sein Bestes, außerdem im Sinn Josephs die deutsche Oper zu pflegen und machte, soweit es ging, sein Theater zu einem vorläufigen Ersatz für das geplante Opernhaus.

Der jetzt genau bekannte Spielplan des Freihaustheaters beweist, daß dort keineswegs „das Publikum durch drastische Zugmittel aller Art vergnügt wurde". Freilich führte Schikaneder viele von ihm selbst verfaßte Stücke auf — 1789 bis 1791 nicht weniger als zwanzig verschiedene aller Art, darunter die fünf Fortsetzungen des „Dummen Anton", die ungeheuren Erfolg hatten; aber im Spielplan erscheinen Lessings „Emilia Galotti", Goethes „Geschwister", Schillers „Don Carlos", Bendas Melodram „Ariadne auf Naxos", Schauspiele von Iffland, Kotzebue, Schröder, Eschenburg, Weiße, Opern von Dittersdorf („Der Gutsherr" wurde am 10. März 1791 von Dittersdorf dirigiert), Teyber, Schenk und andere. Das Theater hatte große Einnahmen, Schikaneder wurde wohlhabend, und es ist nicht denkbar, daß er am 7. März 1791 vor dem Bankerott stand.

Für dieses Theater hat Mozart seine „Zauberflöte" geschaffen. Als Schikaneder im Herbst 1784, vom Kaiser berufen, nach Wien kam, erneuerten Mozart und er die Salzburger Freundschaft und wohl auch die Salzburger Erinnerungen und Pläne. Die Mozart-Forschung ist bisher an der unscheinbaren Tatsache vorbeigegangen, daß Schikaneder damals ein von ihm verfaßtes Lustspiel „Die Hochzeit des Figaro" beim Hoftheater einreichte, das im Februar 1785 von der Zensur verboten wurde. Mozart hat dieses Stück — eine alles Politischen entkleidete Bearbeitung von Beaumarchais' Komödie — gewiß gekannt; da er selbst später Da Ponte den Stoff als Operntext vorschlug, liegt es nahe, daß der Text im Grund auf Schikaneders Idee beruht. Mozarts „Figaro" wurde eine feine Künstlerrache an dem „Grafen" Arco, der Mozart schmählich beleidigt hatte. Daß der Salzburger Gedanke, den in der Handlung von Geblers „Thamos" ruhenden Reichtum großer Gefühle musikdramatisch zu gestalten, in Mozarts Geist weiterlebte, wird bewiesen durch die Wahl der Texte für seine deutschen Opern. Das noch in Salzburg begonnene, wahrscheinlich für Schikaneder bestimmte Singspiel „Zaide", das Mozarts väterlicher Freund Schachtner verfaßte, behandelt die Entführung eines Serailmädchens durch einen Christensklaven; die Liebenden werden ergriffen und dem Sultan vorgeführt, der sie großmütig begnadigt. In Wien entschied sich Mozart für den Stoff der „Entführung aus dem Serail" und bewog seinen Textdichter Stephanie zu einer Änderung der Handlung: in der Vorlage erkennt Bassa Selim in dem Entführer seinen eigenen Sohn; nun aber erkannte er in diesem den Sohn eines grausamen Feindes, der Selim einst vertrieben hat — aber er verzeiht und segnet die Liebenden. Unzweifelhaft ist diese Änderung auf den nachhaltigen Eindruck zurückzuführen, den Geblers „Thamos" auf Mozart gemacht hatte. Sie zeigt aber auch, daß Mozart selbst Einfluß auf Handlung und Text nahm; er bevorzugte eine sich dem Märchen nähernde morgenländische Einkleidung und sorgte dafür, daß, ohne Verbannung des Humors, ein tiefer Ernst die Grundlage des Geschehens bildet, daß Liebe, Treue, Standhaftigkeit und Großmut die Ereignisse leiten und entscheiden. In Schikaneder aber besaß Mozart nicht einen fremden Textdichter, sondern einen Freund, bei dem er in allem, was Theater und Musik betraf, auf williges Verständnis rechnen konnte. Vielleicht hätte er schon in den achtziger Jahren deutsche Opern mit Texten Schikaneders geschaffen — aber wo hätte man diese aufführen können? Dagegen entstanden mit Willen des Kaisers „Figaro", für das Theater in Prag „Don Giovanni", wieder im Auftrag des Kaisers „Cosi fan tutte" und auf Wunsch der böhmischen Stände „La clemenza di Tito". Nachdem die italienische Oper das Hoftheater wieder erobert hatte, gab es für Mozart die Möglichkeit, eine deutsche Oper zur Aufführung zu bringen, erst dann, als Schikaneder endlich in Wien ein eigenes Theater hatte.

Der durch eine von Anfang an jeder Ordnung und Ruhe ermangelnde häusliche Mißwirtschaft gehetzte — von 1782 bis 1791 hat das Ehepaar elfmal die Wohnung gewechselt —, von Arbeit und Schulden erdrückte, durch die Schuld anderer todkrank gewordene Mozart wird sich kaum geweigert haben, als Schikaneder ihn bat, für das Freihaustheater eine Oper „von großer Anziehungskraft" zu komponieren. Ich glaube, daß er darum nicht erst gebeten zu werden brauchte. Die Oper war ein alter gemeinsamer Plan beider Freunde. Jetzt war endlich die Zeit gekommen, diesen Plan auszuführen, und Mozart mochte fühlen, daß es höchste Zeit dazu war. Der von der Not des Lebens verzehrte Körper brachte mit übermenschlicher Anstrengung noch die Kraft auf, dem Geist während der Erschaffung der „Zauberflöte" zu dienen; über dem Requiem brach er zusammen. Die Idee, die Mozart seit früher Jugend wie einen

Traum in der Seele trug, konnte endlich zum Kunstwerk gestaltet werden. Diese Idee war die Liebe, nach der er sein Leben lang gesehnt hatte. Er hatte in dieser Hinsicht keine guten Erfahrungen gemacht: die Leidenschaft für Aloysia Weber führte zu bitterer Enttäuschung; was er für die angeblich von ihren Verwandten unterdrückte Konstanze fühlte, was er für Liebe hielt und worauf er seine Ehe aufbaute, war die größte Täuschung und Enttäuschung seines Lebens. Die klägliche Leere dieser Ehe mußte zu gelegentlichem Schwärmen für andere weibliche Wesen führen; was die Welt Mozarts Liebschaften, Seitensprünge und Abenteuer nannte, war das Suchen nach einer seiner würdigen weiblichen Seele, die ihn verstand und sein Wesen ergänzen konnte.

Den Traum einer deutschen Oper trug er im Herzen, in der die treue Liebe zwischen Mann und Weib, die füreinander bestimmt sind und deren Standhaftigkeit alle Prüfungen des Schicksals überwindet, verherrlicht werden sollte. Denn nur im Reich der Phantasie lebte eine solche Liebe wie die des Prinzen Thamos und seiner Prinzessin, die ihn als Jüngling so begeistert hatte, daß er glaubte, er werde sie auch auf Erden finden. Im vermeintlichen Brautglück hatte er Belmontes und Konstanzens Treue besungen, später in der Gräfin Almaviva geschildert, welche Leiden die Liebe der Seele eines edlen Weibes bringt, in Don Giovanni gezeigt, wie der Mann, dem die Erlösung durch das ihm bestimmte Weib versagt bleibt, zur Verhöhnung, Verzweiflung und Vernichtung getrieben wird. Jetzt, da er die Nähe des Todes ahnte, konnte, was in der Jugend Ahnung gewesen, im Leben Sehnsucht geblieben war, Erfüllung werden: in der Form eines volkstümlichen Zaubermärchens sollte auf einer allen irdischen Schlacken entrückten geistigen Höhe das im Leben unerreichbare Ideal der wahren Liebe verklärt werden, zugleich aber auch das Ideal des wahren Weibes, dessen Erringung und Besitz dem Mann das Leben erst lebenswert macht. Pamina ist dieses weibliche Ideal. Die große Idee der „Zauberflöte" wird uns klar, wenn wir verstehen, daß deren ganze Handlung auf dem Verhältnis zwischen Mann und Weib beruht, das nur unter bestimmten Bedingungen aus einem Gegensatz zur Vereinigung werden kann. Sarastro als Verkörperung der besten Eigenschaften des Mannes und die nächtliche Königin als die Verkörperung der schlechtesten weiblichen Eigenschaften müssen unversöhnliche Gegensätze bleiben. Die lüsterne Gier des selbstsüchtigen Mohren kann sich nur mit einem schlechten Weib zu schlechtem Zweck verbünden. Miteinander eins werden können Mann und Weib nur entweder durch das Gefühl körperlicher Zusammengehörigkeit, das sie aneinander Gefallen finden und sich paaren läßt wie die Naturmenschen Papageno und Papagena, die sich zu behaglichem Lebensgenuß verbinden und in der Freude am Dasein und an ihrer Nachkommenschaft ihren Zweck erkennen — oder aber durch die Überzeugung, daß sie geistig füreinander bestimmt sind wie die Edelmenschen Tamino und Pamina, die in der Erkenntnis, daß jedes die notwendige Ergänzung des andern ist, die Kraft finden, jede Prüfung zu bestehen, und, in entschlossenem Ineinanderaufgehen die zerstörenden Gewalten des Feuers und des Wassers überwindend, geistig ein einziges, untrennbares Wesen werden. Diese Idee ist in der „Zauberflöte" verherrlicht; die Flöte bleibt keineswegs die Hauptsache, die Liebenden würden kraft ihrer Gesinnung Feuer und Wasser auch ohne Flöte heil durchwandeln. Der eigentliche Sinn der Handlung liegt in den Worten: „Zwei Herzen, die von Liebe brennen, kann Menschenohnmacht niemals trennen", und dies drückt auch Mozart dadurch aus, daß er dem Jubelchor: „Heil sei euch Geweihten, ihr dranget durch Nacht" die Melodie dieser Verse zugrunde legt.

Wir brauchten nach alledem eigentlich von Giesecke nicht mehr zu reden. Dennoch fordert die Gerechtigkeit festzustellen, daß dieser — ein Augsburger Schneiderssohn, der in Regensburg Mitglied von Schikaneders Gesellschaft wurde — als „Verfasser" des Textes für die Oper „Oberon" von Wranitzky sich für einen Anreger zur märchenhaften Ausgestaltung der „Zauberflöte" halten konnte. Schikaneders und Mozarts Oper hat von dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" in Wielands „Dschinnistan" nur den Titel und sonst gar nichts übernommen, wohl aber sind aus den anderen Märchen dieser dreibändigen Sammlung einzelne Motive wie die drei Knaben, der lüsterne Mohr, das Bildnis der Geliebten benützt worden. Die Handlung der Oper ist die Handlung von Geblers „Thamos, König in Ägypten", märchenhaft gemacht durch eine nicht nachahmende, sondern eher genial zu nennende Anlehnung an den „Oberon". Dem idealen Liebespaar Hüon und Rezia entsprechen Tamino und Pamina, dem komischen Paar Scherasmin und Fatme Papageno und Papagena, der Streit zwischen Oberon und Titania ist zum Gegensatz zwischen Sarastro und der Königin geworden, Hüons Horn zur Flöte, der Scheiterhaufen und die Gefahr des Ertrinkens zur Feuer- und Wasserprobe. Doch steht diese Anlehnung ganz im Dienst der Idee von Mozarts Werk, von der Giesecke kaum etwas wußte.

Ich kann auch nicht finden, daß die Idee der Handlung plötzlich geändert worden ist oder daß, wie immer wieder gesagt wird, heute noch ein

„Bruch" in der Oper bemerkbar sein soll, indem die Handlung plötzlich vom Heiteren ins Ernste übergeht. Denn so wie bis zuletzt neben dem Ernst auch der Humor in seinem Recht bleibt, ist im Anfang neben dem Heiteren auch der Ernst vorhanden: Tamino ist, von der Schlange verfolgt, wirklich in Lebensgefahr; inniger und ernster als Tamino beim Anblick des Bildes kann man nicht fühlen, und die erste Arie der Königin ist kaum heiter zu nennen. Daß Tamino später erkennt, daß alles, was er für wahr hielt, erlogen war, ist kein Bruch, sondern es ist in der ganzen Idee begründet. Wenn wirklich etwas geändert wurde, dann wollte es wohl Mozart aus inneren Gründen geändert wissen. Die Behauptung, Schikaneder habe die Handlung plötzlich geändert, weil man im Leopoldstädter Theater die komische Oper „Kaspar der Fagottist" aufführte, ist an sich hinfällig; sie würde es aber jetzt auch durch die nun bekannte Tatsache, daß Mozart am 11. Juni 1791 im Leopoldstädter Theater war und diese Oper sah und hörte. Er schrieb am 12. an Konstanze nach Baden: „Ich ging dann, um mich aufzuheitern, in die neue Oper ‚Der Fagottist', die so viel Lärm macht, aber gar nichts daran ist." Er war damals mitten in der Arbeit an der „Zauberflöte", und bei der Ausführlichkeit seiner Briefe hätte er gewiß mehr geschrieben, wenn diese Arbeit durch den „Fagottisten" irgendwie beeinflußt worden wäre.

Noch eine andere Tatsache ist erst vor kurzem bekanntgeworden: die Erstaufführung von Wranitzkys „Oberon" hat nicht, wie Jahn meinte, 1791, sondern am 7. November 1789 stattgefunden. Mozart lernte also diese Oper und damit Stoff und Idee von Wielands Epos schon damals kennen, und somit war für die Verschmelzung der Märchenhandlung mit dem Inhalt des „Thamos" eine gewisse Zeit vorhanden, in der das in Mozarts Geist werdende Kunstwerk reifen konnte bis zur Vollendung.

Das eigentliche Geheimnis, das in der Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" verborgen ruht, wird aber nie enthüllt werden, und man sollte es auch nie enthüllen wollen. Man weiß, daß alle Opern Mozarts Gelegenheitsarbeiten waren, bei deren Schaffung er sich nach den für die Aufführung bestimmten Kräften richtete und wohl auch richten mußte. Er hat den einzelnen Darstellern sozusagen die Rollen auf den Leib geschrieben. Für wen hat Mozart seine Pamina geschaffen? Die zünftige Mozart-Forschung hat sich damit begnügt, unter anderen Namen auch den der Sängerin zu nennen, die bei der Erstaufführung der „Zauberflöte" am 30. September 1791 die Pamina sang. Hat sie damit genug getan? Pamina ist keine „Rolle", sie ist ein Wesen von so persönlicher Eigenart, daß sie nichts als ein Gebilde künstlerischer Phantasie, sondern als etwas Wirkliches erscheint. Der Grundzug ihrer Natur ist die Wahrheitsliebe, und aus einem tändelnden, harmlosen Kind wird sie, vom Geist der Liebe erleuchtet, eine entschlossene Heldin, die sich keiner Gefahr schrecken läßt und der wir glauben, daß sie weiß, was sie spricht, wenn sie zum Geliebten sagt: „Ich werde allerorten an deiner Seite sein!" — Für wen hat Mozart seine Pamina geschaffen!

Durch Schikaneder hatte Mozart 1785 die Familie des Hoftheaterschauspielers Johann Christoph Gottlieb kennengelernt, eines Meisters urwüchsiger Komik, der als Bedienter, Bauer oder Soldat Stürme von Heiterkeit entfesselte und dessen Gattin, gleichfalls am Hoftheater, in der Rolle von Wirtinnen und Bäuerinnen die gleichen Erfolge hatte. Die beiden hatten drei Töchter: die 1769 geborene Josefa, die 1772 geborene Eleonore und die 1774 geborene Anna, deren Taufpate Fürst Josef von Schwarzenberg, ein großer Schätzer der Schauspielkunst, war. Die Kinder hatten das Theaterblut in sich und traten schon in frühester Jugend auf die Bühne. Josefa wurde mit neunzehn Jahren Mitglied des Hoftheaters; auch Eleonore wurde Schauspielerin; Anna, die von großer musikalischer Begabung war, sollte zur Sängerin ausgebildet werden. Es ist nicht zu beweisen, daß sie Mozarts Schülerin wurde; wohl aber steht fest, daß dieser ihr musikalisches und dramatisches Talent erkannte und schätzte. Er schuf für Anna Gottlieb die Rolle der Gärtnerstochter Barbarina in „Le nozze di Figaro", und bei der Erstaufführung erntete das zwölfjährige Kind für seine Arie von der verlorenen Nadel reichen Beifall. Mit warmer Anteilnahme verfolgte Mozart die weitere Entwicklung seines Lieblings; ihre vor seinen Augen erblühende Schönheit, ihr treuherziges Wesen, ihr schlichter Liebreiz erfreuten ihn, und sein Künstlersinn fand reine Genugtuung in der Erkenntnis, daß aus dem Mädchen eine gottbegnadete Sängerin wurde. Als Schikaneder das Freihaustheater übernahm, wurde die damals fünfzehnjährige Anna Gottlieb von ihm als erste dramatische Sängerin angestellt, ihre erste Rolle war die Prinzessin Amande im „Oberon" bei jener Erstaufführung am 7. November 1789. Für Mozart stand es fest, daß nur Anna die Prinzessin in seiner deutschen Oper sein könne, und so schuf er für sie die Pamina, in der er das Wesen des geliebten Kindes verklärte. Sie war siebzehn Jahre, als „Die Zauberflöte" aufgeführt wurde, und der todkranke Meister, der die Aufführung dirigierte, sah alle Hoffnung, die er auf sie gesetzt hatte, erfüllt; Annas hohe musikalische

Begabung belebte und vergeistigte seine Idee, der Traum war Wirklichkeit geworden.

Mozart hatte seine letzte deutsche Oper zu einer geistvollen, rührenden Allegorie gemacht: Um das deutsche Singspiel (Pamina) aus der Macht der italienischen Oper, von der es abstammt (Königin der Nacht), zu befreien, muß der deutsche Musiker (Tamino) sich mit dem von seinem Geschäft lebenden Theaterdirektor (dem „Vogelfänger") verbünden und dem Italiener, der allein bestehen will (Monostatos) entgegentreten; der weise und edle Herrscher Joseph II. (Sarastro) ermöglicht die Befreiung und vereinigt Poesie und Musik, die, von dem Zauberklang der Flöte beschützt, Feuer und Wasser ungefährdet gemeinsam durchschritten haben. Was durch Josephs Tod unzulänglich bleiben mußte, wurde hier im Reich der Kunst Ereignis, der Wille des Kaisers künstlerisch verklärt.

Es gibt Dinge, an die man nicht rühren soll. Ob der Meister zu Anna Gottlieb wie zur Muse des geliebten deutschen Singspiels aufblickte, ob er in ihr das Ideal eines Weibes sah, dessen Besitz ihm das Schicksal versagt hatte, sei dahingestellt; niemand hat ein Recht, darüber zu urteilen. Was Mozart für sie gewesen war, ist daraus zu erkennen, daß sie dessen frühen Tod am 5. Dezember 1791 als Schicksalsschlag empfand. Sie verließ das Freihaustheater — und sie sang nicht mehr. Die siebzehnjährige anerkannte Sängerin verzichtete auf ihre künftige erfolgreiche Laufbahn. Als Schauspielerin am Leopoldstädter Theater verdiente sie ihr Brot. Sie heiratete nicht. 1828 wurde sie ohne Pension entlassen und lebte fortan in bitterster Armut. Sie hat den Meister, dessen Pamina sie gewesen war, nie vergessen. Einen Fächer, den er ihr von seiner Reise nach Frankfurt mitgebracht hatte, bewahrte sie bis zum Tode auf. Als 1842 das Mozart-Denkmal in Salzburg enthüllt wurde, wollte sie „zu Fuß hin wallfahrten"; Alter und Armut verhinderten dies. Am 4. Februar 1856, kurz nach der Wiener Mozart-Hundertjahrfeier, ist sie, fast zweiundachtzigjährig, gestorben. Sie wurde in St. Marxer Friedhof begraben, wo man einst Mozart in ein Massengrab geworfen hatte. So vereinigte die Friedhofserde die Greisin mit dem Unvergeßlichen, dessen Lebensende sie als blühendes Mädchen wie ein letzter Sonnenstrahl erhellt hatte.

Will man die Entstehung der „Zauberflöte" richtig verstehen, dann muß man so vernünftig sein, der Legende und der Anekdote nichts zu glauben. Der Tatsachen, an die wir uns halten können, sind genug. Wenn wir uns willig bemühen, den Künstler und seine Umgebung menschlich zu begreifen, fallen gleißendes Rauschgold und häßliche Schlakken von ihm ab, wir sehen ihn, wie er war und ist, und wir ehren, indem wir die Wahrheit ehren, zugleich die heilige deutsche Kunst.

Wolfgang Amadeus Mozart und seine Mutter

Von Gerhard Saupe, Weißenfels

Wenn man von Wolfgang Amadeus Mozart und seinen Eltern spricht, so denkt man in erster Linie an seinen Vater Leopold Mozart. Der Sohn hat ihn auch immer sehr hoch geschätzt. „Nach Gott kommt gleich der Papa", so pflegte der kleine Wolfgang zu sagen. In einem Briefe an seinen Vater schreibt er: „Ich habe auf drei Freunde mein Vertrauen, und das sind starke und unüberwindliche Freunde, nämlich auf Gott, auf Ihren Kopf und meinen Kopf." Stets war der Vater ihm Vorbild; ihn fragte er bei vielen Gelegenheiten um Rat. Doch darf man die Mutter nicht vergessen. Sie stammte aus einer angesehenen musikalischen Familie in Salzburg. Von seiner Mutter erbte Mozart etwas Unschätzbares, das war der köstliche Humor, auch „salzburgischer Hanswurstgeist" genannt, den man in so vielen seiner Werke wiederfindet. Mozart hing sehr an seiner Mutter. Das zeigen die Briefe, die er an sie während seiner Abwesenheit von Salzburg schreibt. Schon der erste Brief, den er im Dezember 1769 aus Wörgl an seine Mutter sendet, verrät das: „Allerliebste Mama! Mein Herz ist völlig entzückt aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist!! Die Ursache, daß ich der Mama geschrieben, ist zu zeigen, daß ich meine Schuldigkeit weiß, mit der ich bin in tiefsten Respekt Ihr getreuer Sohn Wolfgang Mozart." Er vergißt nie in den Briefen an seine Schwester die Mutter zu grüßen. Den Briefen des Vaters an seine Frau legt er immer Nachschriften an seine Mutter bei. So schreibt er am 14. Januar 1775 aus München an seine Schwester: „Gottlob. Meine Opera ist gestern als den 13. in scena gangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen ohnmöglich beschreiben kann." Nach einem Streit mit dem Erzbischof von Salzburg im Jahre 1777 reiste Wolfgang Amadeus Mozart mit seiner Mutter gegen den Willen des Vaters ab. Auf dieser Konzertreise war ihm die

Mutter eine treusorgende Helferin. In Mannheim halten sich beide sehr lange auf. Der Sohn unternimmt von hier aus einen kleinen Abstecher nach Worms. Doch schreibt er seiner Mutter oft; so schickt er ihr ein kleines Gedicht:

„Madame Mutter!
Ist esse gerne Butter.
Wir sind Gottlob und Dank
Gesund und garnicht krank.
Wir fahren durch die Welt,
Haben aber nit viel Geld...
Nun will ich mich nit mehr erhitzen
Mit meiner Poesie; nur will ich Ihnen sagen,
Daß ich Montag die Ehre hab, ohne viel zu fragen,
Sie zu embrassieren und dero Hand zu küssen."

Die Mutter soll von Mannheim nach Salzburg nach Hause reisen. Doch ist der Sohn sehr in Sorge wegen dieser Reise. „Wir haben noch nichts ausfindig machen können, um meine Mama nach Augsburg zu bringen. Wie hätte sie wohl hier im Hause bleiben können ohne mich? ...Wenn kein ander Mittel ist, so führe ich sie selbst dahin... Bis dahin hoffe ich doch so viel zu bekommen, daß meine Mama nach Hause reisen kann." Die Mutter bleibt jedoch in Mannheim. Denn Wolfgang Amadeus hatte sich hier in die fünfzehnjährige Sängerin Aloisia Weber verliebt. Zuerst schien er auf die brieflich geäußerten Bedenken des Vaters nicht zu hören. Er wäre am liebsten mit ihr nach Paris gefahren. Doch er läßt sich bald eines Besseren belehren, wie es scheint sehr unter dem Einfluß der Mutter. So schreibt er an den Vater: „Die Ursachen, daß ich nicht in Paris bin, werden Sie genugsam in den letzten zwo Briefen vernommen haben. Wenn nicht meine Mutter davon angefangen hätte, so wäre ich gewiß mitgereist; nachdem ich aber merkte, daß sie es nicht gern sieht, so sah ich es auch nicht mehr gern; denn so bald man mir nicht trauet, so traue ich mir selbst nicht mehr." Ende März reiste er dann mit seiner Mutter nach Paris.

Hier trifft ihn im Juli ein herber Schicksalsschlag: seine Mutter stirbt. Er wagt zuerst dem Vater und der Schwester diese traurige Botschaft gar nicht mitzuteilen. „Meine liebe Mutter ist sehr krank... Ich bin nun schon lange Tag zwischen Hoffnung und Furcht." Er schreibt erst noch an einen Freund seines Vaters in Salzburg, der den Vater vorbereiten soll. „Dies war der traurigste Tag in meinem Leben... Meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr." Erst nach sechs Tagen schreibt er dem Vater die volle Wahrheit: „Sie werden sich leicht vorstellen können, was ich ausgestanden, was ich für Mut und Standhaftigkeit notwendig hatte, um alles so nach und nach immer ärger, immer schlimmer mit Gelassenheit zu übertragen; und doch, der gütige Gott hat mir diese Gnade verliehen, ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint." Noch mehrmals schreibt er aus Paris in den Briefen an seinen Vater von seiner Mutter: „Sie wissen, daß ich mein Lebtag niemand habe sterben sehen, und zum ersten Male mußte es meine Mutter sein." Er findet noch so manches schöne Wort für seine Mutter.

Rudolf Pehm

Ein Komponist der Wiener Note

Von Andreas Ließ, Wien

Rudolf Pehm entstammt einer Beamtenfamilie, die, wie so viele der alten Monarchie, das Schicksal hatten, bald hier, bald dort im großen Reiche ihre Zelte aufschlagen zu müssen. Im Jahre 1887 wurde er zu Pitten in Niederösterreich geboren. Sein Vater, Oberlehrer von Beruf, war als Kirchenkomponist erfolgreich hervorgetreten, und der Sohn erbte die musikalische Veranlagung, wurde jedoch für die Laufbahn des Offiziers bestimmt. Zunächst zwar trat er als Sängerknabe in das Stift Heiligenkreuz bei Wien ein, wo er bis zu seinem 14. Lebensjahre verblieb, dann aber ging er nach Wien und besuchte hier die Infanterieschule. Jedoch vermochte er dem Waffenhandwerk nicht die Freuden abzugewinnen, die ihm die Musik bescherte. Die finanzielle Lage ließ zwar nicht zu, daß er sich nun ganz der hohen Kunst ergab, aber er verschrieb sich der Beamtenlaufbahn und hatte so noch Zeit und Muße, sich autodidaktisch weiterzubilden.

In den zwanziger Jahren nach Wien aus der Provinz zurückgekehrt, wurde er Schüler von Robert Fuchs, dessen Unterricht er drei Jahre genoß und mit dem er bis zu dessen Tode stets in freundschaftlichem Lehrverhältnis blieb. Rudolf Pehm wurde nun Dirigent verschiedener Gesangvereine, u. a. der damals künstlerisch äußerst hochstehenden „Wiener Liedertafel". Man begann in

diesen Kreisen auf den talentierten jungen Dirigenten und Komponisten aufmerksam zu werden. Wenngleich die Notzeit noch nicht restlos überwunden, und der Musiker zeitweise gezwungen war, mit einem Trio ausgedehnte Reisen durch die deutschen Gaue und die Schweiz zu unternehmen, um seine Existenz zu erhalten, wenn des weiteren in späteren Jahren sein nationalsozialistisches Bekenntnis ihm manche Unannehmlichkeit und Arbeitserschwerung einbrachte, so klomm er doch von Stufe zu Stufe, und er gilt heute als einer der angesehensten Dirigenten des ostmärkischen Männerchorkreises und zugleich als besonders talentierter Komponist dieser Gattung. Rudolf Pehm ist heute Leiter des bekannten Wiener Lehrer-A-cappella-Chores und der Sängerschaft der Reichsbahn (ehemals der österreichischen Eisenbahnbeamten), er ist zudem als Chordirektor und ständiger Dirigent im Wiener Sender tätig und Gau-Chorführer für Niederösterreich, das Burgenland und Mähren. In dieser Eigenschaft setzt er sich ganz besonders dafür ein, den Austausch von altreichsdeutschem und ostmärkischem Chorgut zu verstärken und so das Verständnis für die feinen Besonderheiten der verschiedenen deutschen Landschaften zu wecken, auf denen ja der Reichtum der einen und einzigen deutschen Musik beruht.

Das Schaffen Rudolf Pehms richtete sich eigentlich immer nach den Gegebenheiten, Notwendigkeiten und Anregungen, die an ihn herantraten. Als er als Cembalist mit einer Sängerin und einem Violinspieler reiste, wandte er sich in Entdeckerfreude ganz der Bearbeitung alter Musik zu, die er in den Bibliotheken aufstöberte; kleine und große Stücke des 17., 18. und 19. Jahrhunderts — und hier ganz besonders Werke der Wiener Note — wanderten durch seine Hand und wurden für diese Konzertaufführungen geformt. An die 60 Nummern entriß er so dem Vergessen, und ein Teil davon liegt im Druck vor. Diesen Eifer, alte Kompositionen der lebendigen Praxis zurückzugeben, verleugnet er auch weiterhin nicht in seinem Beruf als Chordirigent. — Musizieren mit einem Violinisten ließ eine Reihe von Werken für die Geige entstehen, eine Violinsonate und andere Stücke sowie eine Suite für Soloviolone und Orchester. Die Sologesangsliteratur bereicherte er, durch Arbeiten mit einer Sängerin angeregt, mit gegen vierzig Liedern, von denen ein Teil auf Gedichte von J. Bierbaum wie auch auf eigene Texte komponiert ist. Ferner schrieb der Komponist eine Bläserkammermusik für Holz, ein Concertino in altem Stil für Soloflöte und Orchester und eine Orchestersuite in altem Stil, die 1936 in Berlin herausgebracht, im Laufe dieses Jahres 25 Aufführungen erlebte. Schließlich ist noch eines dreiaktigen Singspiels zu gedenken, „Mitternachtssonne", das sich in seiner heiteren Beschwingtheit der komischen Oper nähert, jedoch die ausgesprochen volkstümliche Note beibehält und in den Zellerschen Werken sein Vorbild hat.

Das Besondere des Pehmschen Schaffens finden wir unstreitig in seinen Chören. Sie zählen zu dem Besten und Schlagkräftigsten, was Wien in den letzten Jahren auf dem Männerchorgebiet hervorgebracht hat. Hier liegt eine Werkfolge von über 60 Nummern vor. Wir finden Lyrisch-Besinnliches neben Dramatischem, und vor allem lebt sich hier die Wiener Note, Versonnenheit wie unverfälschter frischer „Hamour" am freiesten und natürlichsten aus. Dieser macht vornehmlich die Pehmschen Chöre in der unbelasteten musikantischen Musizierweise wie auch in den lebensvollen ernsthaft-witzigen Texten zu Schlagern im besten Sinne des Wortes, und hier belauschen wir am besten das Wesen des Komponisten.

Da muß zunächst einmal das Augenmerk auf den Textdichter Pehm gerichtet werden. Ein Teil der Chorkompositionen bedient sich gewiß auch vorhandenen Dichtergutes; so zeigt sich auch hier wiederum eine Vorliebe für Julius Bierbaum, auf dessen Texte Pehm sehr eingestimmt ist, auch wenn sie zu expressionistisch zu nennendem Ausdruck sich erheben wie in „Pan und die Sterne" und in „Des Teufels Nähfaden". Aber einen großen Teil der Dichtungen schuf der Komponist selbst wie: „Ich möcht' ein Musikant sein", „Wir marschieren", „Fahrende Spielleut'", „Mondscheinnovelle" u. a. Hier findet er als Mann aus dem Volke den schlichten, bald herb-bäuerlichen und landsknechtsmäßigen, bald versonnen-verliebten, bald humorvollen drastischen Ton. Es lebt so etwas von echtem Balladenwesen, eine holzschnittartige Haltung in seinen Dichtungen, und hierin liegt wohl das Geheimnis der eindringlichen Wirkung der Texte, die stets in volkstümlichen Bildern und Gefühlen sprechen. Diese Mischung, um so mehr als der Grundton echten Humors stets mitschwingt, muß immer eine Resonanz im Herzen des Volkes finden. Als Probe sei die kleine keck-balladeske Dichtung „Das Lied vom türkischen Kaffee" zitiert:

„Im sechzehndreiundachtz'ger Jahr
nahm Wien viel Leid und Sorgen wahr,
es tät der Türk' in seine Näh'
mit tausend Mameluken
voll Beutegier anrucken
und manchem Sack Kaffee.

In Wien die Not zu höchst gedieh,
man speiste Ratt' und Hundebrüh'
und ward nicht satt und litt viel Weh!
Dieweil die Türkenhaufen
behaglich schmatzend saufen
gar manches Faß Kaffee.

Da schlich Kolschitzky voller Mut
vermummt sich durch die Heidenbrut
und holt' die deutsche Reichsarmee,
die bald hat ausgeräuchert
den Feind und sich bereichert
mit manchem Sack Kaffee.

Und als die Beut' zu teilen kam,
Kolschitzky sich die Säcke nahm,
er sprach: Mesdames, Mamselles, Messieurs,
der Erbfeind ist verhauen;
ich will euch fortan brauen
gar manchen Topf Kaffee.

Seither verstrich so manches Jahr
zu Wien, der Stadt so wunderbar,
doch trinkt man heut noch so wie eh
vom Morgen bis zum Abend,
an seinem Duft sich labend,
den türkischen Kaffee."

Es kann hier die ganze Folge der Pehmschen Chöre nicht angeführt werden. Eines seiner letzten Werke ist ein „Hymnus an den Kahlenberg". Besonders erfolgreich war auch sein „Matrosenlied", das in einem Jahr drei Auflagen erlebte und in originell-realistischer Weise als Begleitinstrument für den Männerchor das „Matrosenklavier", die Ziehharmonika, heranzog. Alle Hauptwerke entstanden in der Zeit seit 1930.
Die Musik Pehms ist unproblematisch, sie bringt keine Überraschungen, aber sie ist von musikantischem Schmiß und weiß in klarem Satze die Texte charakteristisch zu übersetzen. Sie offenbart die Lebendigkeit dieser musikantischen Veranlagung. Ihre Komponenten sind ursprüngliches Wiener Musizieren, verbunden mit der spezifischen Wiener Note und naturgemäß auch kunstmusikalischen Grundlagen. Von ihnen zeugt besonders die große Liebe, die Pehm für Mozart hegt; und diesem Meister sind seine Instrumentalwerke zur Gänze verpflichtet. Wie gut verträgt sich Mozart mit Johann Strauß! Wie leicht vereinigen sich gerade Einflüsse beider in den tieferen Zonen des Schaffens! Das kann man auch in den Pehmschen Werken feststellen. Über die Wiener Note hinaus muß am Schluß aber noch einmal dieser echte Volkston seines Chorschaffens betont werden. Er geht aus der Wiener Atmosphäre hervor, aber sein Ausdrucksfeld reicht unstreitig weiter. Pehms Chöre, so sehr sie Wien und der Ostmark zugehören, sind zugleich ein wertvoller Beitrag zur neuen deutschen Volksmusik überhaupt.

Von deutscher Musikkultur im böhmisch-mährischen Raume

Von Eduard Frank, Prag

Reich gedieh die Musik im böhmisch-mährischen Raume schon seit Jahrhunderten. Das Land brachte eine Fülle tüchtiger Musiker hervor: sowohl Instrumentalisten, die in die Welt hinauszogen und den Ruhm ihrer Heimat mehrten, als auch Komponisten. Als Grenzland stand das sudetendeutsche Gebiet stets im Schnittpunkt verschiedener Einflußsphären, die durch die Kräfte der Landschaft einheitlich ausgerichtet wurden. Vor allem in den letzten Jahrzehnten mußte hier die Musik eine Rolle übernehmen, die ihr anderwärts vorenthalten war. Das bewegte politische Leben, die langen Zeiten der Knebelung der Kulturentwicklung und die Unterdrückung der freien Meinungsäußerung zwang die Deutschen, durch die Musik indirekt das zu sagen, was offen auszusprechen unmöglich war. Wenn man sich diese Umstände richtig vergegenwärtigt, dann lernt man erst verstehen, welche gewaltige Bedeutung den „Singwochen" zukam. Sie warben unermüdlich dafür, die seelischen Beziehungen des einzelnen Menschen zur Musik zu vertiefen und dadurch Haltungen zu schaffen, die sich wieder im Leben des einzelnen wie auch der gesamten Gemeinschaft aufbauend auswirkten. Die Arbeit dieser Singwochen war eine ausgesprochen politische Tat. Sie bereitete den Boden für Ereignisse vor, die erst viel später geschichtliche Wirklichkeit wurden. Denn diese Singbewegung war im Wesen eine Kampfbewegung, die sich erst dann, als sie ihre große Aufgabe gelöst hatte, mehr in ausschließlich künstlerische Bereiche zurückzog. Naturgemäß rückte damit das Volkslied in den Mittelpunkt der Musikarbeit. Dadurch gelang es, in vielen Singwochen ein neues Gemeinschaftsbewußtsein zu schaffen, das für die politische Entwicklung größte Bedeutung

besaß. Denn die hier ausgesprochenen Gedanken fielen auf fruchtbaren Boden und wirkten dort weiter, neue Kämpfer für die Bewegung schaffend. In diesem Zusammenhang muß man vor allem der wertvollen Arbeit Walther Hensels und Adolf Seiferts gedenken. Musik wurde nun allen aufnahmewilligen Menschen zum Erlebnis und öffnete Welten, die vorher unzugänglich verschlossen waren. So wurde aber die Singbewegung auch mittelbar für die tonschöpferische Leistung des Sudetendeutschtums bedeutungsvoll. Denn allmählich entstanden Hörerkreise, die ernster, gediegener Musik zugänglich waren. Während früher die sudetendeutschen Komponisten nur auf geringes Verständnis stießen, fanden sie jetzt überall willige Aufnahmebereitschaft. Dadurch blühte auch das junge Schaffen weit und füllig auf.

Wie stark und mächtig schon seit jeher die deutschen musikschöpferischen Kräfte im böhmisch-mährischen Raume waren, zeigt ein flüchtiger Blick in die Musikgeschichte. Wer kennt nicht die starken Auftriebe, die etwa in Schlesien schon seit dem Mittelalter vorhanden waren, wem wären nicht die lebenskräftigen Äußerungen eines Musikwillens im mährischen Raume bekannt. Man durchblättere daraufhin bloß etwa die von Herbert Horntrich und Gustav Jungbauer herausgegebene Sammlung „Das Volkslied der Sudetendeutschen". Von Komponisten sei nur beispielsweise an Felix Petyrek, Anton Tomaschek, Gustav Josef Mraczek, Josef Wizina, Egon Kornauth und Bruno Weigl erinnert. Aber auch in anderen Gauen wuchsen die schöpferischen Begabungen in Fülle. Von ragenden Gestalten früherer Zeit seien Demantius (1567—1643), Andreas Hammerschmidt (1611—1675), Ignaz Franz Biber (1644—1704), Stamitz (1717—1757), Franz Xaver Richter (1709 bis 1789), Anton Filtz (etwa 1730—1760), Johann Schobert (gest. 1767) und Gaßmann (1729—1774) genannt, weiter Simon Sechter (1788—1867), der Lehrer Bruckners, vor allem aber Gluck und Franz Schubert (dessen Stamm in sudetendeutschem Boden wurzelt). Dieser Tradition blieb auch die Neuzeit und unmittelbare Gegenwart treu. Namen wie Stögbauer, Kamillo Horn, Johannes Bammer, Fidelio F. Finke, Theodor Veidl sind ebenso bekannt wie die Namen der jüngsten Generation, die etwa durch K. M. Komma, Hans Feiertag, Heinz Simbriger, Ernst Brabec und Peter Brömse leistungskräftig vertreten ist. Als Besonderheit sei auch auf Franz Marschners (1855—1932) „Symphonischen Kanon über die Haydn-Hymne Österreichs und Deutschlands", betitelt „Austria und Germania an ihre Kinder", hingewiesen, da hier schon vor etwa einem Menschenalter ein Gedanke musikalischen Ausdruck findet, dessen politische Verwirklichung erst in der jüngsten Gegenwart erfolgte.

Einen besonderen Hinweis verdient noch die organisatorische und aufbaumäßige Gestaltung des deutschen Musiklebens im böhmisch-mährischen Raume in den letzten Jahren. Abgesehen vom Wirken der Singwochen wurde selbst in die Gesangvereine ein neuer Geist getragen, der sich durch den Zusammenschluß im „Sängerbund der Sudetendeutschen" auch nach außen hin zeigte. Zahlreiche Vorträge und Schulungswochen bereiteten den Boden für ein gewandeltes Musikerleben, und in zahlreichen Aufsätzen und Abhandlungen klang stets die Mahnung und Wegweisung zu neuen Zielen auf. Grundlegende Bedeutung besaßen in dieser Hinsicht die „Musikblätter der Sudetendeutschen", die der heutige Landesleiter der Reichsmusikkammer, Dr. Hugo Kinzel, unter schwierigsten Arbeitsbedingungen aufbaute und zu einem Sammelbecken aller musikkulturellen positiven Bestrebungen ausgestaltete. Nicht vergessen sei ferner auch die Veranstaltung des „Teplitzer Musikfestes" und die stille, aber lebenswichtige Arbeit der vielen landschaftlichen Musikschulen, der Musikinstrumentenbau-Fachschulen in Schönbach und Graslitz, vor allem aber der „Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst" in Prag, die eine ganze Generation hervorragender Musiker ausbildete. Auch die überwiegende Zahl der Mitglieder des „Sudetendeutschen philharmonischen Orchesters" ist aus dieser Anstalt hervorgegangen.

Damit ist nur in ganz großen Zügen ein Umriß gegeben, der die Vielfalt und den Reichtum der deutschen Musikkultur im böhmisch-mährischen Raume andeutet. Doch selbst diese Skizze mag immerhin eine bescheidene Vorstellung von der Fülle der hier schaffenden Talente und der volksverbundenen Bestrebungen der gesamten Musikkultur geben. Trotz allen bedeutenden Einzelerscheinungen darf man aber nie übersehen, daß sudetendeutsche Musikgeschichte vor allem Volksmusikgeschichte ist, in zweiter Linie erst Komponistengeschichte. Im Sudetenraum war und ist der Mensch von reicher Musikalität erfüllt, die das ganze Leben entscheidend beeinflußt. Allerdings führte das weit mehr zu einer einzigartigen musikkulturellen Atmosphäre (die ja auch ganz große Musiker wie etwa Mozart oder Weber in ihren Bann zog) als zur Ausformung besonders überragender Schöpferpersönlichkeiten. In den letzten zwanzig Jahren war es überdies unmöglich, daß die organisch gewachsene deutsche Kultur auf böhmisch-mährischem Raume die ihr gebührende Entwicklung genommen hätte. Verbote und Polizeimaßnahmen auf allen Linien versuchten die Deutschen, je widerrechtlicher desto brutaler, vom natur-

gesetzlichen Zusammenhang mit dem Mutterreich abzuschnüren. Erst durch die Befreiungstat des Führers fielen die drückenden Fesseln.
Den ersten Auftakt zu einem sich neu entfaltenden deutschen schöpferischen Leben im Gebiete des Protektorates gab die „Deutsche Kulturwoche", die vom 11. bis 18. Juni unter dem Ehrenschutz des Reichsprotektors Frhrn. v. Neurath in Prag stattfand. Dem Aufbau dieser großen Gesamtschau der Künste lag der Gedanke zugrunde, die verschiedensten Arten des deutschen künstlerischen und kulturellen Äußerungswillens auf böhmisch-mährischem Raume, kraftvoll geformt und gestaltet, zu zeigen. In erster Linie ging es darum, den Zusammenhang mit einer alten, festverankerten Tradition herauszustellen. Diesem Ziele diente sowohl eine Reihe von wissenschaftlichen Vorträgen namhafter Gelehrter (Wostry, Swoboda, Ernstberger, Becking) als auch eine Gruppe von Ausstellungen: dazu bestimmt, die theoretischen Ausführungen durch anschauliche Beispiele zu belegen („Lichtbildausstellung deutscher Bauwerke auf böhm.-mähr. Raume", „Historische Urkunden und Dokumente", „Bohemica"). Andere Ausstellungen dienten dazu, all das zu zeigen, was im Neuen Deutschland an schöpferischen Großtaten auf verschiedenen Gebieten geleistet wurde („Deutsche Architektur", „Das deutsche künstlerische Buch seit 1933").
Besonderen Wert besaß die von Dr. Reinhold Netolitzky aufgebaute „Alfred-Roller-Gedächtnisausstellung", die zum ersten Male einen umfassenden Einblick in das gesamte Schaffen dieses großen sudetendeutschen Bühnenbildners gewährte. Dies geschah in der Weise, daß neben vielen anderen Skizzen und Figurinen acht vollständige Inszenierungen im Bilde dargeboten wurden. Am letzten Tage der Ausstellung verkündete Dr. Hugo Kinzel (in dessen Händen die gesamte künstlerische Gestaltung der Kulturwoche lag) die Gründung der Alfred-Roller-Gesellschaft im Auftrage des Gauleiters und Reichsstatthalters Konrad Henlein. In Rollers Zeichen standen ebenfalls die Festaufführungen der zwei Mozartopern „Don Giovanni" und „Hochzeit des Figaro"; beide Werke (vom Ensemble der Wiener Staatsoper und dem „Sudetendeutschen philharmonischen Orchester" unter der Führung Franz Konwitschnys gespielt) gingen in der wiederhergestellten Originalinszenierung Alfred Rollers über die Bühne. Auch bei einem Serenadenabend im Saale des Waldsteinpalais erklangen Werke Mozarts („Kleine Nachtmusik", „Prager Symphonie") in stilechter Gestaltung. So wurde denn schon in der Programmwahl der innigen Bindung Mozarts an Prag gedacht; fand doch auch in dieser Stadt im „Deutschen Ständetheater" vor 152 Jahren die Uraufführung des „Don Giovanni" statt. In zwei großen Sinfoniekonzerten, die gleichfalls Werke Mozarts („Klavierkonzert D-dur"), ferner Webers (der ebenso wie Mozart zu Prag fruchtbare Beziehungen besaß), Beethovens („VII. Sinfonie"), Schuberts („Unvollendete") und Bruckners („V. Sinfonie in der Originalfassung") auf ihrer Vortragsfolge zeigten, lernte man die große künstlerische Leistungsfähigkeit des „Sudetendeutschen philharmonischen Orchesters" kennen. Durch Franz Konwitschny, den derzeitigen Frankfurter Generalmusikdirektor (der aus Fulnek in Mähren stammt) erhielten die Konzerte einen ganz besonderen Glanz. Erlesene Genüsse boten die beiden Abende, an denen Professor Hermann Diener mit seinem „Collegium musicum" spielte. Die Programme waren zwar äußerst anspruchsvoll — brachten sie doch Bachs „Kunst der Fuge" und das „Musikalische Opfer" — aber die Interpretation war derart meisterhaft, daß die von Konzert zu Konzert wachsende Hörergemeinschaft begeistert mitging.
Diese erste „Deutsche Kulturwoche in Prag" ermöglichte vorab eine kennzeichnende Schau deutscher kultureller Leistungen im böhmisch-mährischen Raume und vermittelte zugleich den Deutschen dieses Raumes gültige Proben der gewaltigen schöpferischen Leistungen, die im Dritten Reich seit 1933 geworden und gewachsen sind.

Angst vor Bearbeitungen ...?

Von Artur Hartmann, Dresden

Die Ausführungen von Otto Zacharias im Juliheft der „Musik" bedürfen, scheint mir, einer Erläuterung und Klarstellung. Denn es ist darin eine Frage angeschnitten, die nicht erst seit heute und gestern die Gemüter bewegt und von deren Beantwortung für unsere Musikausübung in Schule, Haus und Gemeinschaften unendlich viel abhängt. Zunächst rein ästhetischer Natur, wird die Behandlung dieser Frage von ausschlaggebender Bedeutung für Geist und Form unserer Musikerziehung und Musikpflege.
Die Bearbeitungen sind vermutlich so alt wie die Musik selbst. Ja, höchstwahrscheinlich war der erste als Musik anzusprechende Vorgang eine „Bearbeitung", Nachahmung, Nachbildung. Ein großer Teil der polyphonen Musik der Nieder-

länder ist „Bearbeitung" — freilich in einem weiten Sinn, der den Begriff des Schöpferischen nicht nur nicht ausschließt, sondern geradezu voraussetzt. Von der Musikausübung des Mittelalters und der Renaissance wissen wir, wie großherzig die Auffassung nicht nur hinsichtlich einzelner Instrumente und Instrumentengruppen, sondern auch in bezug auf Einzel- und Chorgesang, Vokal- und Instrumentalmusik damals war. Sicher hat es aber auch von jeher — wenigstens solange wir von Musik als Kunstform sprechen — Werke gegeben, die in ausschließlicher Weise bestimmten Instrumenten, einer festen, streng zu beachtenden Besetzung zugedacht waren, wobei aus der Tatsache, daß auch in solchen Fällen in der Praxis gelegentlich Abweichungen vorkamen, ebensowenig Rückschlüsse allgemeiner Art über die Geltung ästhetischer Kategorien gezogen werden dürfen wie etwa daraus, daß ja auch heute noch beispielsweise in kleinen Theatern die Wagnerschen Werke in Orchesterbesetzungen gegeben werden, die von den Partiturangaben zum Teil erheblich abweichen. Hier müssen öfter im Widerstreit zwischen bitterer Notwendigkeit und künstlerischer Verantwortung ästhetische Bedenken geopfert werden. Doch stehen diese Fragen hier nicht zur Erörterung.

Den grundsätzlichen Ausführungen von Zacharias kann nur zugestimmt werden. Sie umreißen Erkenntnisse, die in den Jahren seit der Machtergreifung in immer weitere Kreise dringen und hoffentlich in nicht allzulanger Zeit Allgemeingut werden. Allerdings muß vor einer irrigen Deutung und Anwendung dieser Grundsätze gewarnt werden. Und hier erscheint, wie gesagt, eine Klarstellung unbedingt erforderlich.

Denn Zacharias verquickt zwei wesensverschiedene Dinge miteinander: die Verwendung von — meist anonymen — Beständen der Volksmusik als — sit venia verbo! — „Rohmaterial" für Kunstwerke, eine (worauf mit allem Nachdruck hingewiesen werden muß) einen Schaffensprozeß bedingende Praxis, die, wie gesagt, bereits von den Niederländern geübt wurde und die durch die Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag so gut wie ausnahmslos bei allen Meistern im Schwange war — die von Zacharias angegebenen Beispiele lassen sich im Handumdrehen vervielfachen —, u n d : die Bearbeitung, Herrichtung, d. i. Zurechtstutzung, Kürzung, Zusammenfassung, Erweiterung, Uminstrumentierung, Transponierung usw. — kurz „Transkription" — von Kunstwerken oder Teilen davon für andere Zwecke, als es die ihnen ursprünglich zugedachten sind, ein Prozeß, der — von wenigen Ausnahmen abgesehen — rein handwerklicher Natur ist. Es wird doch niemand im Ernst behaupten wollen, daß etwa die Verwendung einer Volks- oder Soldatenmelodie bei Beethoven oder Brahms in einem sinfonischen Werk die V e r arbeitung derartiger Melodien und damit — ja, das muß doch gesagt werden — ihr Emporheben in eine höhere ästhetische Sphäre auch nur das geringste zu tun hätte etwa mit der B e arbeitung von Beethovens „Die Himmel rühmen" für — Mundharmonika. Hier herrscht offenbar eine Begriffsverwirrung, die unbedingt geklärt werden muß, schon um weiterem Unheil vorzubeugen.

Ja, Unheil! nennen wir das Kind nur beim Namen. Es i s t ein Unheil, wenn „Die Ehre Gottes in der Natur", die Beethoven für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben hat, für Mundharmonika bearbeitet wird. Ein Unheil, schon weil diesem Instrument damit eine Aufgabe zugemutet wird, die ihm wesensfremd ist und die wirklich zu bewältigen nicht in seiner Macht liegt. Welche Verkennung seiner Zwecke und Möglichkeiten! Wenn schon nicht um Gellerts, der Ehre Gottes und — Beethovens willen, so verbietet sich diese Bearbeitung — sie mag im übrigen so gut wie nur möglich sein — von vornherein aus Rücksicht auf das freundliche und bescheidene Werkzeug einer beschaulichen und anspruchslosen Musikausübung, das wir doch von falschem Ehrgeiz freihalten wollen.

Wir kennen alle das herrliche Lied Beethovens in der Bearbeitung für Gesangchor. Gegen diese Bearbeitung wird kein Verständiger etwas einzuwenden haben, sofern sie handwerkliches Können, Geschmack und Ehrfurcht vor dem Genius — der ja bekanntlich in den seltensten Fällen verbesserungsbedürftig ist! — verrät. Denn hierbei ist in einer organischen Steigerung der Mittel, die dem Sinn der Komposition nicht widerspricht, ihr Transzendentes, ihr „Unsterbliches" gewahrt — ja, man möchte — mit dem schuldigen Respekt — sagen, daß sich in einer solchen Chorbearbeitung der Sinn gerade dieses Liedes beinahe in zwingenderer und tieferer Weise erfüllen kann als in der Urfassung für Einzelstimme und Klavierbegleitung. Und sicher würde Beethoven solches Tun niemandem verargen. Hand aufs Herz: können wir das mit gutem Gewissen auch bei der Mundharmonika-Bearbeitung voraussetzen ...?

Man mag zu der Frage der Bearbeitung stehen wie man will, auch hier — und hier ganz besonders — gilt Goethes Wort: Eines schickt sich nicht für alle. Bearbeiten? Warum nicht? Was haben Bach, Händel, Mozart nicht bearbeitet — hier sind ausdrücklich die B e arbeitungen gemeint und nicht die V e r arbeitung von Volks- oder Kirchenmelodiegut —! Und Liszt und Brahms! Wir

wollen auch nicht straußischer sein als Strauß, der dem Rosenkavalierwalzer (als Konzertstück) seine Zustimmung nicht versagt hat, oder pfitznerischer als Pfitzner, dem eine Bearbeitung der für großes Orchester komponierten „Ergebung" (aus der „Deutschen Seele") für Flöte und Orgel (oder Harmonium ad lib.!) keine Bedenken einflößt. Darüber aber darf es bei uns keinen Zweifel geben: daß es selbst bei der weitherzigsten Auslegung der für die Bearbeitung maßgebenden, von Ehrfurcht und Geschmack diktierten Richtlinien Werke, Teile von Werken, Melodien gibt, die ihrem Wesen, ihrem transzendenten Gehalt, ihrer kultischen — im weitesten Sinn — Bedeutung nach jede Art von Bearbeitung von vornherein ausschließen und daß auf jeden Fall ein weiter Bezirk der musikalischen Literatur dem Zugriff von Mund-, Zieh-, anderen Harmonikas und sonstigen an sich durchaus schätzenswerten Instrumenten entzogen ist und entzogen bleiben muß, so wahr es eine deutsche Musikkultur gibt. Sonst könnte einen wirklich eines Tages die „Angst vor der Bearbeitung" befallen — ja, sie könnte, sie müßte sich bis zum Alpdruck steigern.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Das internationale Musikfest zu Frankfurt a. M.

Daß sich der „Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" gerade Frankfurt als Schauplatz ausersehen hatte, dürfte durch die günstige Lage der Stadt und durch den lebendigen Kulturwillen bestimmt worden sein, mit dem die Mainstadt internationale Beziehungen und neues Schaffen pflegt. Dieses Musikfest war, wie der Vertreter des Reichspropagandaministeriums Dr. Rosen bei der Eröffnung ausführte, eine willkommene Gelegenheit für den deutschen Musiker, ausländische Musik zu studieren. „Daß man sich in der Kunst menschlich näherkomme, dieses Verständnis solle und möge auch das Verständnis unter den Nationen erleichtern", sagte Baron von Reznicek als der Vertreter Deutschlands im Ständigen Rat.

Das erste Orchesterkonzert stellte ein „flämisches Rondo über das Genter Rolandslied" von Wilhelm Maler voran, ein Werk, das im Widerspruch zu dem Volksliedthema zu dick und massig auftrug, wodurch auch die innere Problematik noch erhöht wurde. — Auch Georg Schumann hatte für seine „Humoreske in Variationenform über den ‚Vetter Michel'" volkstümlichen Stoff gewählt, aber er führt die Instrumentengruppen locker und läßt sie bei Beherrschung aller Kunstmittel ein gefälliges Spiel mit dem übermütigen Thema treiben. Der Belgier Flor Peeters verzichtet in seiner Suite für Orchester auf starke Akzente und die erregende Motorik seiner Landsleute; denn Gavotte, Menuett und die Volksmelodik eines „flämischen Festes" enthüllen eine Anmut der Tonsprache, die Stilgefühl verrät. Mit sinfonischen Gesängen auf Nietzsche-Dichtungen für Bariton und Orchester erwies Hermann Simon sein Ausdrucksvermögen in textgebundener Musik, wenn auch das Orchester gelegentlich etwas eigenwillig der Singstimme gegenüberstand. Wie sehr das heutige Schweden von der Neigung zu musikalischer Schilderung, zu flimmernden, sprühenden Impressionen erfüllt ist, darüber ließ Ture Rangströms Sinfonie „Invocatio" keinen Zweifel. Klavier und Orgel werden, ohne sich organisch in den Zusammenhang zu fügen, solistisch in den quellenden, üppigen Tonsatz des ehemaligen Pfitzner-Schülers einbezogen. Außer Georg Schumann und Hermann Simon stand Otto Frickhoeffer stilkundig und umsichtig vor seinem Orchester vom Reichssender Frankfurt.

Als Festvorstellung bot man Pfitzners „Rose vom Liebesgarten". Herbert Deckers märchenhaft getönte Bühnenbilder, Bertil Wetzelsbergers lebenerfüllte Wiedergabe und die Leistungen der Solisten schufen ein dem Anlaß entsprechendes Erlebnis. — In einer Morgenveranstaltung bereitete Kammermusik eine echte Feierstunde. Das Streichquartett Nr. 2 des Schweden Dag Wirèn lebt in dem spukhaften Scherzo und in dem ideenreichen Variieren seiner schnellen Sätze von dem Vermächtnis unserer besten Quartettmeister, während das Klaviertrio „Doma" des Böhmen Jacolino Kricka über einer Choralmelodie keine einheitliche Linie zu zeichnen weiß. Hans Ferdinand Schaub hatte sich wieder auf kontrapunktischen Boden begeben und in seiner Ciaconna für Kammerstreichorchester eine melodiöse, kunstgerechte Folge von dreißig Variationen gestaltet. Die in sich gekehrten Lieder des

Norwegers Fridjof Backer-Grondahl fesseln nicht so unmittelbar wie die leidenschaftsvollen Gesänge des Bulgaren Janko Jankow. Um die Aufführung dieser Vortragsfolge machten sich das ausgezeichnete Breronel-Quartett, das Pozniak-Trio und die Kammermusikvereinigung des Rundfunks verdient; für die Lieder setzte sich Edith Laux (mit Heinz Schröter am Flügel) ein.

Wertvolle Kunstgenüsse vermittelte der 2. Kammermusikabend. Eine klanglich üppige und drängende Sprache redet das Klavierquintett in as-moll von Ernst von Dohnanyi (Ungarn), das aus einem urwüchsigen Musikantentum kommend, eine starke Wirkung auslöst. Weniger die „Gaselen" für Bariton und Kammermusik nach Gedichten von Gottfried Keller, in der Vertonung des Schweizers Othmar Schoeck. Die Mitwirkung von Klavier, Trompete und Schlagzeug ergibt hier ein kühles Zusammentreffen. In dem Streichquartett a-moll von Max Donisch fühlt sich das Ohr rasch heimisch, wozu die sangliche und ehrlich empfundene, echt quartettmäßige Führung der Stimmen beiträgt. Mit virtuosem Können spielte Heinz Schröter Klavierstücke von Manuel de Falla und von dem Schweden Taneli Kuuisisto. Eine unaufdringliche Liedbegabung lernten wir in dem Dänen Paul Schierbeck kennen, dessen „chinesische Flöte" durch Elisabeth Höngen (Alt) packend wiedergegeben wurde. Die Schoecklieder sang Felix Loeffel. Das Breronelquartett bewährte sich ausgezeichnet.

Ein unbestrittener Höhepunkt der ersten Hälfte der Festwoche war das 2. Orchesterkonzert! Mit der „Feiermusik für Orchester" von Gerhard Maaß ließ man das junge Deutschland zu Wort kommen. Wohl die zugkräftigste Leistung des Konzertes stammte von dem in Bern lebenden Schüler Courvoisiers und Pfitzners: Heinrich Sutermeister. Sein Divertimento für Streichorchester spiegelt etwas von der Monumentalität seiner Heimatberge wieder, eine musikantische, frisch empfundene Satzfolge, die erneut bestätigt, daß jede künstlerische Verjüngung in Fühlung mit dem Volke vor sich geht! Denn die kunstvoll verknüpften Themen klingen wie Nacherlebnisse des gesungenen Liedes, des Tanzes; vor allem in dem ausgelassenen Schlußallegro mit seinen quirlenden Läufen, seiner Lebensfreude und seinen bäuerlichen Tanzrhythmen ist ihm ein stürmisch gefeiertes Kabinettstück gelungen. Auf die bevorstehende Uraufführung seiner Oper „Romeo und Julia" dürfen wir gespannt sein! Das selten gehörte, spritzige, unruhige Klavierkonzert G-dur von Maurice Ravel wurde durch die spielgewandte Yvonne Lefébure (Paris) mit glattem Perspiel und ausgeglichenem, kraftvollen Anschlag wiedergegeben. Petro Petridis (Athen) stehen in seiner 1. Sinfonie alle Mittel europäischer Kunstmusik zur Verfügung; aber seine Einfälle sind zu ruckartig, seine Themen zu wenig beharrlich entwickelt, um der Kontinuität der sinfonischen Form gerecht zu werden.

In der Reihe überwiegend instrumentaler Konzerte gewährte ein Chorkonzert willkommene Einblicke in das heutige vokale Schaffen. England war mit einem Chorwerk „The Rio Grande" für gemischten Chor, Alt- und Klaviersolo und Orchester von Constant Lambert vertreten. Der Text, der von Marimbaklängen, Sarabanden, von Sternenzauber und brasilianischem Volksleben spricht, fordert eine sprühende, alle Effekte des modernen Orchesters aufbietende Nervenmusik heraus, wobei Luise Richartz die Altpartie und Georg Kuhlmann die rauschenden Klaviersoli übernahm. Wenn auch gelegentlich etwas äußerlich, faßt der Italiener Mario Labroca den Stoff des „Stabat maters" doch mit melodischer Frische und kluger Mäßigung in den Mitteln an. In dumpfen, schwermütigen Farben und herben Steigerungen zieht die eigenartige nordische Chorschöpfung „Island-Kantate" von Jon Leifs vorüber. Sinnenfroher ist die Muse des Belgiers Lieven Duvosel geartet, der Goethes „Aussöhnung" für Sopran, Männerchor und Orchester mit lebendiger Einfühlung und beweglichem Tonsatz bewältigte. Maria Schilling sang die Sopransoli. Otto Frickhoeffer war den stilistisch oft recht ungleichwertigen Werken ein anpassungsfähiger und exakt gestaltender Vermittler; mit ihm das Orchester des Reichssenders und alle führenden Frankfurter Chorvereinigungen.

Das Ohr begrüßt es, wenn die Problematik vieler neuer Werke auch einmal durch anheimelnde Klänge berührt wird. So begab sich das 3. Kammerkonzert auf vertrauten Boden. Mit wienerischer Musizierfreude und bewußter Betonung des Herkömmlichen ergeht sich Egon Kornauth in seiner „Kammermusik" im sorglosen Spiel der Instrumente. In Casimir von Pasthorys Cellosonate leidet die innere Geschlossenheit unter dem Streben nach interessanten, wohlklingenden Einzelheiten. Ludwig Hoelschers geistig formende Wiedergabe wußte die formalen Mängel des Werkes weitgehend auszugleichen. In „ländlichen Szenen" verarbeitet Czeslaw Marek Stimmungsbilder aus dem polnischen Volksleben. Das Klavierquintett c-moll von Bazidar Kunc redet in seiner drängenden Rhythmik eine eindeutige Sprache von dem jugoslawischen Musizierwillen. In „Japanischen Liedern" war Grete von Zieritz bemüht, die Reize der östlichen Tonwelt einzufangen. Für die meist recht anspruchsvollen Aufgaben setzten sich Gunhild Weber (Sopran), Heinz Marten

(Tenor), Willy Stech (Klavier) und das Zernick-Quartett ein.
Auch das letzte Orchesterkonzert suchte zwischen Stücken eigner neuer Prägung und solchen mehr unterhaltenden Charakters zu vermitteln. Die etwas langatmige Partita Nepomuk Davids überzeugt in ihrer weit ausholenden thematischen Entwicklung. Julius Weismanns virtuoses Violinkonzert erschöpft alle Möglichkeiten instrumentaler Wirkung; in Helmut Zernick besaß er einen sattelfesten, einfühlungsfähigen Solisten. Hanns Holenias „Vier Musikantenstücke" verwandeln Spitzwegs Bilder in ein anspruchsloses, zierliches Klangspiel. Noch ganz im Sinne einer schillernden impressionistischen Kunst, mit dem Blick auf die eintönige Landschaft seiner Heimat ist das Orchesterstück „Joutlenet" des Finnen Vaihö Raitio empfunden. Viel lebensbejahender geht der Italiener Adriano Lualdi in seiner „Suite nach drei Bauernmotiven" ins Zeug. Volksverbundene Erfindung steht ihm reichlich zu Gebote. Die effektvolle dramatische Ouvertüre des Generalsekretärs des Griechischen Komponisten-Verbandes Antiochus Evangelatos zeigte sich mit allen europäischen Stilen vertraut. — Höhepunkt der ereignisreichen Woche und Abschluß zugleich war der Festabend in der Oper. Die „bukolische Tragödie" Daphne von Richard Strauß fügte sich als jüngstes Werk des Meisters zwanglos in die Folge zeitgenössischer Veranstaltungen ein. Die endlos strömende, in ihren Wandlungen und Spannungen so reiche Musik birgt Schwierigkeiten der Wiedergabe in sich. Franz Konwitschny schuf durch kammermusikalische Abtönung ein einheitliches Bild; wo der Glanz machtvoller Orchestertuttis aufrauschte, trug er den Sängern Rechnung. Die Solisten waren den exponierten Tenorlagen (Theo Hermann und Jacob Sabel) und den ungewöhnlich umfangreichen Frauenpartien (Emmy Hainmüller und Res Fischer) ausgezeichnet gewachsen. Mit ergreifender Ausdrucksfähigkeit seines großen Materials waltete Helmut Schweebs als Peneios. Dazu hatte Helmut Jürgens mit allen Vorkehrungen der baulich erneuerten Bühne ein zauberhaftes, in Licht- und Luftwundern sich wandelndes Bühnenbild geschaffen, das sich den Bewegungen der Handlung und der Musik anpaßte. Weniger feinnervig umspielte die Ballettmusik des Franzosen Henri Tomali die bäuerlichen Szenen der Pantomime „La Rolière Du Village". Die originelle Musik fordert geradezu zu mimischer Verwandlung heraus! Inge Hertings Ballettkünste sicherten durch Humor und Leichtigkeit einen gehobenen Festausklang. — Umsichtig und allem Neuen zugetan dirigierten Otto Frickhoeffer und Franz Konwitschny. Die Stadt Frankfurt, Generalintendant Hans Meißner und der Musikbeauftragte Albert Richard Mohr verhalfen zu einem Gelingen der organisatorischen Seite, so daß ein solches Fest leicht mehr zur internationalen Verständigung beitragen kann als Bemühungen von Diplomaten. Denn hier spricht, wie Kilpinen (Finnland) in seinem Schlußwort sagte, Herz und Gemüt der Nationen zueinander! Gottfried Schweizer.

Das Chorschaffen unserer Tage

Die V. Nürnberger Sängerwoche

Nach einer Pause von fünf Jahren hat der Deutsche Sängerbund wiederum zur Nürnberger Sängerwoche aufgerufen. Die Geschichte der Nürnberger Sängerwoche ist noch jung. Aber trotzdem ist diese chorische Leistungsschau, die das Schöpferische und Nachschöpferische im selben Grade umfaßt, bereits zum festen Begriff im deutschen Musikleben geworden. In sechs Konzerten hat die diesjährige Sängerwoche rund 90 Werke aus dem Chorschaffen der allerjüngsten Vergangenheit zur Diskussion gestellt. Alle Fragen des Männergesangs von heute wurden damit aufgeworfen und alle Musizierformen der heutigen Chorpraxis mit hochwertigen Beispielen belegt.
Im Vordergrunde standen wieder die Volksliedbearbeitungen. Eine erfreuliche Tatsache, daß sich das deutsche Chorschaffen in einem solchen Grade auf die starken Kräfte des deutschen Volksliedes besonnen hat. Freilich kündigen sich dabei bereits auch die Gefahren an, zu denen eine künstliche Übersteigerung hier führen kann: Das Volkslied wird zum Spielball satztechnischer Künste (zu oft auch nur einer unverbindlichen kontrapunktischen Schulweisheit) gemacht. Der ursprüngliche Sinn der „Bearbeitung" — die Kräfte des Liedes bloßzulegen und zu entwickeln — wird vielfach vergessen. „Volksliedgerecht" in diesem Sinne waren die Sätze von Wilhelm Maler, Paul Höffer und Hermann Schröder und Soldatenlieder von Philipp Mohler und Gottfried Wolter. Ein gekonntes lineares Gepräge zeigten Bearbeitungen von Max Gebhard, Franz Burkhart und Carl Lafite. Einem madrigalistisch aufgelockerten Satzstil hatten sich mit Erfolg Cesar Bresgen und K. F. Noetel verschrieben.
Zu neuen Ehren ist auch die Form des Volksliederspiels gekommen. Über seine innere

Bayreuth historisch gesehen
Darstellerinnen der Kundry

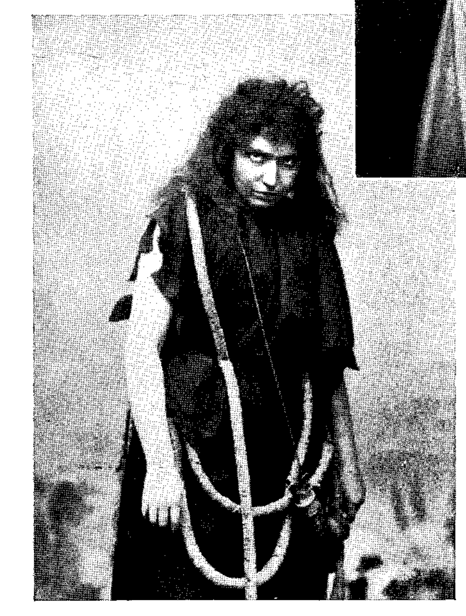


Rosa Sucher
(Berlin)
Kundry, Bayreuth 1886—1888

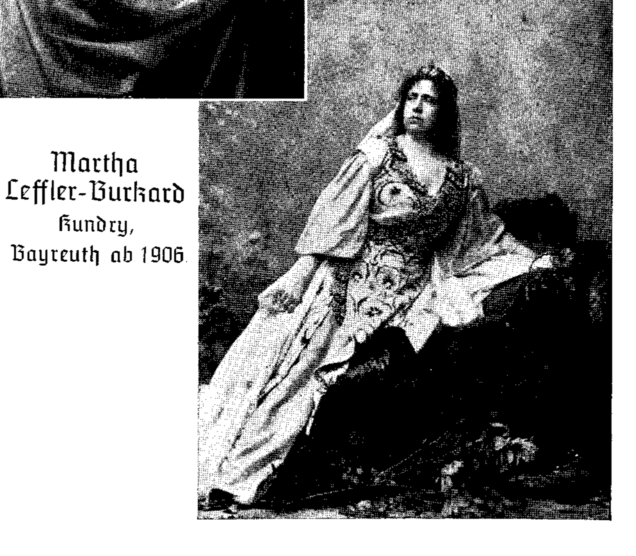


Marie Wittich
(Dresden)
Kundry, Bayreuth ab 1901

Martha
Leffler-Burkard
Kundry,
Bayreuth ab 1906



Milka Ternina
Kundry, Bayreuth 1899



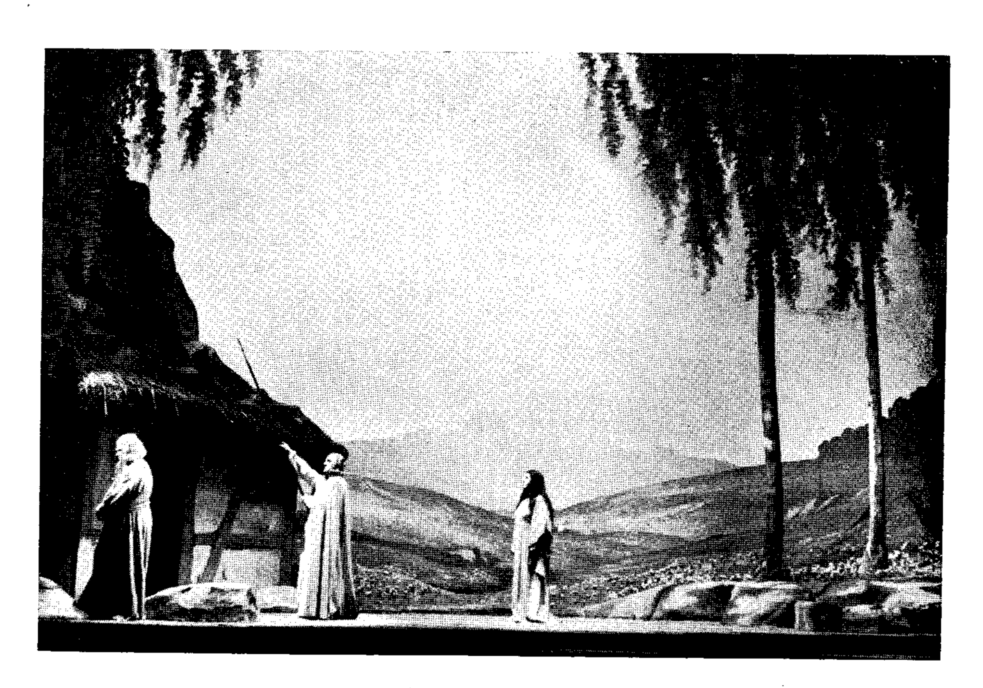
Ellen Gulbranson
Kundry, Bayreuth 1899—1906

Die Parsifal-Bilder von Gottfried zum Winkel

Aufführung der Berliner Staatsoper (1937)



Blumenmädchen



Karfreitagsaue

Berechtigung gibt es ein Für und Wider. Es ist letzthin eine Frage des Geschmacks. Karl Schäfer hat hier mit seiner wirklich dem Volkston abgelauschten, dabei aber keineswegs harmlos-primitiven „Fränkischen Suite" einen Weg gewiesen. Bedenklich in die Nähe des „Potpourris" gerät Hans Gebhards „Volksliederspiel" für gemischten Chor und kleines Orchester. Daran ändert auch die geistvolle textliche und formale Anlage und der hochragende und schlagkräftige musikalische Satzstil des Werkes nichts.

Mit einigen überzeugenden Versuchen war die Form der Liedkantate vertreten. Hermann Erpf schreibt in seiner „Kantate der drei Stände" eine lapidare, auch äußeren Wirkungen nicht abholde Chormusik. Auf gleichem Boden steht — nur noch kernhafter und erfüllter — Heinrich Spittas „Stände-Zyklus". Zu weitschweifig in der Gesamtanlage erschien Friedrich Metzlers besinnliche „Erntefest-Kantate" trotz strophischer Gliederung. In den „Chören der Bewegung", denen ein Abend eingeräumt war, spiegelte sich das Erlebnis unserer Tage. Die Gemeinschaft ist ihr Grundgedanke. So geht es denn bei dieser Musik weniger ums Angehörtwerden als ums Mitmachen. Für den Komponisten erwächst hieraus die Verpflichtung, wirklich schöpferisch zu sein, zündkräftige und eingängige Liedmelodien mit innerer rhythmischer Kraft zu finden. Ein schöpferischer Auftrag unserer Zeit, in den das zeitgenössische Musikschaffen mehr und mehr hineinwachsen wird. Eine erste Ernte ist an die Namen Hermann Simon („Feiertagsmusik"), Hermann Erdlen („Arbeit"), Hans Lang („Marsch zur Kampfbahn" und „Fahnenlied") und E. L. Wittmer („Deutsche Erde") gebunden. Wahre Monumentalität und echte heroische Größe prägt sich in ihren Melodien, die ihre inneren Kräfte im Unisono-Gesang erproben müssen, aus. Alles überzeugende Proben, die beweisen, daß der heroische Ausdruck in der Kunst keineswegs eine äußere Übersteigerung der Mittel notwendig macht. Entscheidend ist hier mehr denn anderswo die „innere Dynamik" des Gestaltens und Aufbauens, die allein zum „Mitmachen" zwingt. Mehr in die Breite als in die Tiefe, mehr nach außen in der Wirkung als nach innen gingen Erich Lauers in vielen Partien wirklich monumentales Chorwerk „Sonnwendfeier" und Franz Philipps großzügig angelegte Kantate „Volk ohne Grenzen".

Einen der stärksten Eindrücke vermittelte der große Männerchor „Ans Werk" von Willy Sendt, ein Name, der bereits von früheren Sängerfesten haften blieb. Worte von Wilhelm Raabe haben hier eine chorische Einkleidung gefunden, die von der musikalischen Substanz und Gestaltung getragen, zu Höhepunkten von hinreißender Wirkung findet. Eine von melodischen Impulsen getragene Wortdeklamation, fernab von aller schulmeisterlichen Regel, eine Kunst der Linienführung, vor der der Begriff Kontrapunkt zum Schemen wird und beides nur Mittel zum Zweck! Neben diesem in jeder Hinsicht zeitnahen Chorwerk konnte nur noch Hans Wedigs „Wessobrunner Gebet" bestehen. Auch hier wurde die elementare Wirkung durch das Maß der gedanklichen Konzentration und gestalterischen Phantasie bestimmt. Aus einem ostinaten Grundmotiv ist hier unter sinnvoller Einsetzung aller orchestralen Mittel ein Chorwerk entwickelt worden, das wie das Willy Sendts allen Anspruch auf Verbreitung verdient.

In kleineren Chorformen gaben Karl Marx, Ottmar Gerster, E. Werner, Hermann Erdlen (sein „Echolied" war ein begeistert aufgenommenes Effektstück), Felix Petyrek (seine „Fuga paedagogica" ist ein wenig konstruktiv geraten) beachtliche Proben ihres Könnens. Nennen wir noch die pastellzarten Naturlieder Heinz Beckers und E. Jürgens eindringlich durchgeformten „Wegworte", Hugo Distlers kunstvoll gearbeitete „Chormadrigale", Hermann Grabners „Deutsche Haussprüche" und einige Frauenchöre von Fritz Büchtger, Paul Höffer und K. F. Noetel, alle in einer sehr gewählten Klangwelt sich bewegend, so hätten wir die entscheidenden Eindrücke der Sängerwoche festgehalten.

Mit hoher Anerkennung sind die Leistungen der einzelnen Chöre, allen voran die rheinischen, zu nennen. Die musikalisch und stimmlich teilweise sehr anspruchsvollen Aufgaben wurden allenthalben mit einem Einsatz und Können gelöst, die für die Zukunft des deutschen Chores recht zuversichtlich stimmen.

Willy Spilling.

Gesang, Tanz und Orchester bei den Heidelberger Reichsfestspielen

Der herzliche Beifall, den Eichendorffs „Freier" auch 1939 im Schloßhof zu Heidelberg fanden, galt nicht zuletzt den frischen Gesängen, die Cesar Bresgen auf erwählte Gedichte Eichendorffs komponierte, auf das „Reiselied" („Durch Feld und Buchenhallen, bald singend, bald fröhlich still ..."), dem man nur weiteste Verbreitung zum Volkslied wünschen kann, auf „Jäger und Jägerin" u. a. Diesen Wechselgesang nahm Spielleiter Richard Weichert, der dem Komponisten

diese trefflich ausgewählten Gedichte angab, als Tanzspiel auf, das er dem Jäger Victor, seiner Braut Flora und dem Gärtner (Alfred Mendler, Gerda Maria Terno — ein etwas zages Naturstimmchen, doch nicht ohne Liebreiz — und Arnim Süßenguth) anvertraute, und zwar zu vollem Gelingen! Das bereits von Eichendorff seinem Lustspiel von 1833 beigegebene Grußlied „O ihr Güt'gen und Scharmanten...“ sang Fred Liewehr ebenso frisch wie seinen Haupterfolg, das eingängige „Reiselied“. Die Orchesterillustrationen, vom Städt. Orchester unter Leitung Karl Hamanns gespielt, wurden gegen das Vorjahr noch etwas gekürzt. Auch die Tänze, von Wera Donalies (Nationaltheater Mannheim) betreut, bekamen neue Motive, die sich besonders beim abschließenden Hochzeitstanz bewährten.

Die Musik zum „Sommernachtstraum“ zu schreiben, war Bernhard Eichhorn anvertraut worden. Er instrumentierte erwählte Stellen aus Klavierwerken Carl Maria von Webers, z. B. als Elfentanz das Rondo (Presto) aus der 1. Sonate op. 24, als Liebesverblendung Titanias in den Esel-Zettel das Hauptthema des Konzertstückes op. 79, das Flöten und Klarinetten zu Beginn des Larghetto anstimmen, wiederholt vom Soloklavier „con duolo“. Zweifellos liegt schmerzliche Sehnsucht in diesem resigniert absinkenden f-moll-Thema, das nach Webers eigner Deutung die trauervolle Sehnsucht der Burgfrau singt, deren Gatte als Kreuzritter in fernste Lande zog. Im gleichen Werk fand Eichhorn den Hochzeitsmarsch für Theseus, Hyppolyta und die anderen Liebespaare: das Tempo di Marcia, das nun freilich recht ritterlich und martialisch klingt und nach Webers Worten die stolze, glückliche Heimkehr der Kreuzfahrer in die Heimat schildert. Den „Bergamaskertanz“ fand er unter den „Deutschen Tänzen“ und instrumentierte ihn als köstlichen Schuhplattler. Fritz Thöne leitete sicher das Orchester. Shakespeares „Sommernachtstraum“ hat schon immer die Musiker angeregt, zumal der Dichter selbst Musik durch den Mund seiner Gestalten fordert. Bernhard Eichhorn hatte in Spielleiter Hans Schweikart einen selbst sehr musikalischen Anreger. So führte denn ihre Zusammenarbeit zu vollem Gelingen.

Konnte sich Cesar Bresgens Vertonung zu Eichendorffs „Freiern“ wesentlich auf die vom Dichter gegebene Liedform stützen, so widmete sich Eichhorn vorzüglich dem Herausarbeiten des Charakteristischen, das Shakespeare hier in so reichem Maße bietet mit Göttern, Feen, Kobolden und Menschen unterschiedlichster Art. Für jede fand er im unerschöpflichen Füllhorn Carl Maria von Webers den musikalischen Ausdruck. Außer dem Eya-popey-Chor der Elfen war noch Zettels Angstlied zu vertonen: „Die Schwalbe, die den Sommer bringt, der Spatz, der Zeisig fein...“ mit köstlichen Echowirkungen. Die Weise erinnert an unser uraltes Kinderlied: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen, gib sie wieder her...“ Die kurze Ouvertüre vereint die Hauptmotive: das Rondo (Elfentanz) aus op. 24 und andere Motive dieser Sonate sowie den Rüpeltanz. Beethoven wählte für ihn im Streichquartett op. 130 einen flotten Dreher ($^3/_8$ Allegro assai) Alla danza tedesca, als Droll-Epilog die Kavatine und das Finale (Allegro) als Elfenreigen, der allmählich in den Polterabend übergeht. Für sinfonisch entwickelte Musik, wie sie neuerdings auch Julius Weismann komponierte, wäre hier leider kaum Raum. — Die Musik zu Schillers „Räubern“ schrieb Winfried Zillig, der im Vorjahre die Bühnenmusik zu Shakespeares „Romeo und Julia“ komponiert hatte. Diese Aufgabe kommt seiner Neigung zum Charakteristischen und zu scharfen Kontrastwirkungen ausgezeichnet entgegen. Fritz Thöne leitete das Städt. Orchester.

Friedrich Baser.

Reichslehrgang für Musik des Deutschen Volksbildungswerks

durchgeführt anläßlich der Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf

Im Rahmen der Reichsmusiktage des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Düsseldorf fand vom 19.—21. Mai 1939 die zweite Reichsarbeitstagung der Gaumusikfachbearbeiter des Deutschen Volksbildungswerks statt. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ gab damit der Öffentlichkeit Zeugnis von der Wichtigkeit ihrer musikalischen Bildungsarbeit für das deutsche Musikleben.

Mit einem Rechenschaftsbericht über die bisher geleistete Arbeit eröffnete Amtsleiter Fritz Leutloff die Tagung am Freitag, dem 19. Mai, in der öffentlichen Morgenfeier des Deutschen Volksbildungswerks im Kleinen Haus der Städtischen Bühnen. Was auf dem ersten Lehrgang der Gaumusikfachbearbeiter in der Schulungsburg Berlin-Wannsee als Plan für eine umfangreiche Musikarbeit vorgezeichnet wurde, ist innerhalb eines Jahres bereits praktische Wirklichkeit geworden. Zahlreiche Arbeitskreise in Stadt und Land, in Dorf und Betrieb, über 1000 musikalische Übungskameradschaften werden vom Deutschen Volksbildungswerk betreut mit dem zweifachen Ziel, dem werktätigen Menschen einen Kraftquell der

Freude zu erschließen und den Boden zu bereiten für eine musikalische Bildungsarbeit, die hinführt zum Verstehen der Kunstwerke unserer großen Meister von Vergangenheit und Gegenwart. Die Tiefenarbeit beginnt in den Musikschulen der größeren und mittleren Städte, deren Zahl innerhalb eines Jahres von 2 auf 30 angewachsen ist. Sie sind in gleicher Weise dazu ausersehen, dem Musikliebhaber ein solides handwerkliches Können und musikalisches Verständnis zu vermitteln, wie dem Musikbegabten eine gute Grundlage für seine spätere Berufsausbildung zu geben, die er dann auf Konservatorien und Musikhochschulen fördern kann. In zahlreichen Fällen stellen die Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerks bereits die Grundstufe der Konservatorien dar. Fachlich und weltanschaulich geeignetes Lehrermaterial ist die Voraussetzung für die Bewältigung dieses großen Erziehungsprogramms. In besonderen, vom Reichserziehungsministerium im Einvernehmen mit dem Deutschen Volksbildungswerk an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin durchgeführten Acht-Wochen-Lehrgängen werden daher Lehrer ausgebildet, die in allen deutschen Gauen die musikerzieherische Aufgabe der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erfüllen helfen sollen. Volksbildungsarbeit und Volkstumsarbeit gehen auch hierbei Hand in Hand. Durch den unerschöpflichen Reichtum von Volkslied und -tanz werden die Lernenden herangeführt an die wichtigsten Musizierformen und erzogen zur verständnisvollen, instrumentengerechten Ausübung der musikalischen Literatur; das Streben nach Virtuosität tritt demgegenüber in den Hintergrund. Im Sinne des Gemeinschaftsgedankens wird die Musik, wo es sich nicht bereits um die Berufsausbildung handelt, in Form des Gruppenunterrichts gelehrt. Da der größte Teil des vorhandenen Unterrichtsmaterials mit der einseitigen Einstellung auf technisches Studium den Zielen der musikalischen Volksbildungsarbeit nicht mehr entspricht, hat das Deutsche Volksbildungswerk mit der Schaffung neuen Lehrstoffes in der „Volksmusikalischen Werkreihe" begonnen, deren bisher veröffentlichte Hefte anläßlich der Reichsmusiktage ausgestellt worden sind. Es sind vorgelegt: eine Geigenschule für den Anfang (Lilli Friedemann), eine Deutsche Schule für Mandoline (Konrad Wölki), Deutsche Schule für Harmonika (Ernstguido Naumann) und ein Lehrgang für chorisches Gambenspiel (Helmut Mönkemeyer). In Vorbereitung sind Schulen für die vier Holzblasinstrumente, eine Klavierschule für den Anfang, eine Celloschule und eine Heftreihe zur musikalischen Grundlehre. Volkstümliche Formen und einfache Sätze aus älterer und neuerer Literatur sind in gleicher Weise in diesen Schulen vertreten. Eine Reihe junger Komponisten hat es sich zur Aufgabe gemacht, an dieser Schaffung einer wertvollen Unterrichtsliteratur mitzuarbeiten. Den praktischen Einblick in die Arbeit des Deutschen Volksbildungswerks vermittelte das Programm der **Morgenfeier**. Im Vordergrund standen Sätze, die eigens für die Schulen der „Volksmusikalischen Werkreihe" geschrieben worden sind: „Fünf Stücke für Holzbläser" von Sigfrid Walther Müller, eine „Kleine Kantate für eine Sing- und Spielstimme über das Maurerlied ‚Und wenn das Glöcklein fünfmal schlägt'" von Fritz Koschinsky und „Drei kleine Übungssätze über einfache musikalische Intervalle" für gemischten Chor von Bruno Stürmer. Die „Brandenburgische Dorfmusik" von Konrad Wölki erklang als Beispiel für das Haus- und Laienmusizieren, die Kantate „Heilige Heimat" nach Worten sudetendeutscher Dichter von Adolf Seifert für die Feiergestaltung.

Der **Tagungsplan** teilte sich in die Erörterung der wichtigsten Arbeitsprobleme am Tagungsort (Kreisleitung der NSDAP. und Josef-Goebbels-Jugendherberge) und das Erleben der Musik bei den Veranstaltungen der Reichsmusiktage. Aus der Aussprache mit Amtsleiter **Leutloff**, dem Arbeitsbericht des Musikreferenten der Reichsdienststelle Dr. **Goslich** und den Berichten der Gaumusikfachbearbeiter ergaben sich neue Wege und Zielsetzungen für die Zukunft. Gemeinsame Arbeitsstunden mit der zur gleichen Zeit tagenden Fachschaft Musikerziehung (unter Leitung von Dr. Herbert **Just**) bestätigte die fruchtbringende Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer. Lesungen aus Werken, die aus dem Kreise der Mitarbeiter hervorgewachsen sind, gemeinsames Singen, gemeinsamer Besuch der Konzerte und Kundgebungen gaben den aus allen Gauen entsandten Vertretern Gelegenheit zu anregendem Gedankenaustausch. Es waren drei Tage schöner kameradschaftlicher Zusammenarbeit.

W. **Köhler**.

Schulungslehrgang des Deutschen Volksbildungswerks auf der Comburg

Bericht einer Teilnehmerin.

Das zweite gemeinsam mit der Reichsmusikkammer durchgeführte Musikerzieherlager des Deutschen Volksbildungswerks auf der Comburg bei Schwäbisch-Hall vereinigte vom 1. bis 6. April 1939 etwa 50 der bereits in der Musikarbeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" stehenden Musikerzieher und Musikerzieherinnen Württemberg-Hohenzollerns zu gemeinsamem Schaffen. Dazu eingeladen waren Studenten und Studentinnen der Württembergischen Hochschule für Musik, Stuttgart.

Die Lagerleitung lag in den Händen von Gaufachbearbeiter Reinhold Schäffer; der von ihm als Motto gewählte Spruch Treitschkes „Was du auch tust, um reiner, reifer und freier zu werden, du tust es für dein Volk" gab die Zielsetzung. Musikarbeit zur inneren Formung des Volkes ist die Aufgabe des Musikerziehers unserer Zeit, ihn dazu befähigter zu machen, galten die Referate dieser Tage. Sie wurden von Vertretern der Organisationen gehalten, denen die musikalische Volksbildung gleicherweise am Herzen liegt: des Deutschen Volksbildungswerks und der Reichsmusikkammer. Ist doch die Aufgabe des Musikerziehers nicht mehr nur die, im Rahmen der Hausmusik dem einzelnen Schüler fachliche Kenntnisse zu vermitteln; ein weit größeres Arbeitsgebiet harrt seiner: in Werkscharen und Werkfrauengruppen, in den Formationen, kurz überall, wo deutsche Menschen zu Fest und Feier, zu ernster und froher Gemeinschaft zusammen sind. Wenn, wie der Leiter der Stuttgarter Musikschule des Volksbildungswerks Dr. Adolf Seifert im einzelnen ausführte, Musik ein wesentliches Element völkischer Bildung ist, so genügt es nicht nur, um das Ziel zu wissen, sondern der Musikerzieher muß auch den Weg dazu selbst aufzeigen können. Wir haben danach zu fragen, was für das Volk wertvoll und artgemäß ist und kommen so vor allem auf die Notwendigkeit der Kenntnis des Fragenbereiches von „Musik und Rasse".

Auch der streng fachliche Aufgabenkreis hat sich dem großen Ganzen einzuordnen; es muß dem ärmsten Volksgenossen möglich sein, zum Musikerleben durch eigenes Musizieren zu kommen. Diesem Zweck dient der Gruppenunterricht im Deutschen Volksbildungswerk. Ihm als einer zur Zeit vordringlichen Aufgabe war in Referaten und Aussprachen besonders großer Raum gewährt.

Berichte aus der KdF.-Arbeit hatten übernommen: der Gaureferent des DVW. Dr. Albrecht, der einen Überblick über die in der Organisation bestehenden Arbeitsgebiete und ihrer Werte für Volk und Gemeinschaft gab; Dr. Seifert (Das Volkslied als Grundlage unserer Musikerziehung); Heribert Beutel, der von seiner Singarbeit in Gemeinschaften und Betrieben und dem Einsatz von Musikerziehern darin sprach. Den Gruppenunterricht behandelten praktisch Charlotte Poerschke (Klavier und Blockflöte) und Fritz Scharlach (Geige). Als Vertreter der Württembergischen Hochschule für Musik und der Reichsmusikkammer sprach der Leiter des dortigen Seminars Dr. Hermann Schmid über die Ausbildung des Musikerziehernachwuchses. Der Vertreter des NS.-Studentenbundes Heinz Bochroeder berichtete über die Selbsterziehung der Studenten. Der Kulturabteilungsleiter der Hitler-Jugend, Bannführer Koettgen, zeigte Möglichkeiten und Methoden zur Mitarbeit in der HJ. Dr. Leucht von der Universität Tübingen hielt einen mehrstündigen Vortrag über „Musik und Rasse" unter Verwendung von Schallplatten des musikwissenschaftlichen Instituts. Weitere Anregungen gaben Artur Faiß (Stuttgart) für das Spiel der Gitarre als Solo- und Kammermusikinstrument und Fred Häußler für die Verwendung der Handharmonika. Spielkreise, gemeinsames Singen und Kameradschaftsabende vereinigten die Teilnehmer bei Musik, Dichterlesung und artechtem Tanz. Kameraden vom NS.-Studentenbund sorgten für fröhliches Lagerleben, bewiesen aber auch mit kammermusikalischen Leistungen beachtliches Können. Ein Abend gehörte weltanschaulicher Schulung durch Gauredner Menningen. Höhepunkt und Abschluß des Lagers bildete eine schlichte Feier mit Ansprache von Kamerad Erath aus Reutlingen im engsten Kreis der Teilnehmer.

Zielbewußte Arbeit in der Duisburger Oper

In unserem letzten Bericht über die Arbeit der Duisburger Oper war von der hervorragenden Aufführung der wiederentdeckten Meisteroper „Mazeppa" von Tschaikowsky die Rede, die man nach dem mutigen Einsatz Karl Elmendorffs (auch die Staatsoper Berlin denkt an eine Aufführung) und dem Erfolg in Duisburg (gleiche Aufführungsziffern mit Gounods „Margarethe"!) als dem deutschen Operntheater wiedergewonnen betrachten darf. Ein nach der Berliner Uraufführung besonders interessierender Versuch galt der Erprobung von Nehers und Wagner-Régenys „Die

Bürger von Calais". Die Duisburger Oper hatte bei dieser Aufführung ihr gesamtes Ensemble in einen so intensiven Spannungszustand versetzt, daß der Betrachter den Eindruck gewinnen mußte, als ob diese Spannungen im Werke selbst lägen. In der gleichen Weise, wie Werner Jacob als Regisseur durch die lebendige (nicht statuarische) Formung der Szenen dramatische Triebkraft in das Werk hineintrug, gab Wilhelm Schleuning der Musik dramatische Impulse, die ihr einen blutvolleren, leidenschaftlicheren Klang und eine vorwärtstreibende Kraft verliehen. Dabei wurde Wagner-Régeny durchaus nicht zu Wagner; der ostinate Rhythmus, das flächig-strenge Fresko und die harte Kontur der Musik blieben erhalten, aber der Rhythmus bekam etwas Federndes, das Fresko wurde leuchtender und die Kontur sinnlicher. So vereinigten sich in dieser Aufführung musikalische und szenische Leitung, Bühnenbild (Dr. Fritz Mahnke), Chor (Richard Hillenbrand) und Ensemble (Henny Trundt, Dora Zschille, Robert Hager) zu einer einheitlichen Wiedergabe, die das Werk mit leidenschaftlichen Kräften aus dem Bezirk des Lehrhaft-Abstrakten in den des blutvollen Theaters hinüberriß und ihm einen „Erfolg" errang.

Aus dem Kreis der in Duisburg als Sondergebiet gepflegten russischen Musik (zu erinnern ist an die deutsche Uraufführung von Rimsky-Korssakoffs „Legende der Stadt Kitesch", der Mussorgskys „Boris Godunow" und Tschaikowskys „Mazeppa" folgten, während die nächste Spielzeit Borodins „Fürst Igor" vorsieht) schöpfte auch der Tanzabend seine Werke. Man gab Igor Strawinskys „Feuervogel" und Rimsky-Korssakoffs „Scheherazade". Ließ der „Feuervogel" erkennen, daß Frida Holst als Tanzmeisterin über die musikalischen und choreographischen Fähigkeiten verfügt, das russische Volksmärchen in Übereinstimmung mit der Musik Strawinskys zu inszenieren, so daß man hinter seiner Handlung das Bannende und Erregende des Mythos spürte, der die Musik so hintergründig und fesselnd macht, so bewies die Inszenierung der „Scheherazade" einen starken Sinn für tänzerische Dramaturgie. Frida Holst hatte nämlich an die Stelle locker verknüpfter Tanzszenen eine durchgeführte Handlung, ein „Spiel im Spiel" gesetzt, das — in Übereinstimmung mit der Wandlung der Themen nach dem Programm der sinfonischen Dichtung — die „Wandlung" des Sultans (nicht seine Unterhaltung mit bunten Märchenbildern) als „Idee" in den Mittelpunkt rückte. Der Abend stand auch musikalisch durch die hervorragende Leistung des für die nächste Spielzeit als Stellvertreter von Herbert von Karajan nach Aachen berufenen jungen Dirigenten Berthold

Lehmann und die stilvollen Dekorationen Adolf Striplings auf einem für „Tanzabende" selten hohem Niveau.

Für den reifen und gesichtvollen Aufführungsstil, den die Duisburger Oper — das einzige selbständig nur der Oper dienende Stadttheater Westdeutschlands — unter der Führung von Generalintendant Dr. Georg Hartmann und seiner Mitarbeiter erreicht hat, legten vor allem die beiden Einstudierungen von Wagners „Siegfried" und „Götterdämmerung", die den „Ring" schlossen, ein ragendes Zeugnis ab. Der „Ring" ist für den Rheinländer (man wird im Reich selten daran denken, deshalb darf es hier einmal erwähnt werden) immer etwas Besonderes. Es gibt in Duisburg Fremdenvorstellungen, zu denen die Bewohner des linken und rechten Niederrheins mit Autobussen stundenweit angefahren kommen, um bis 2 Uhr geduldig eine strichlose „Götterdämmerung" anzuhören. Sie wissen, daß Siegfrieds Rheinfahrt von Xanten aus an ihren Wohnorten vorbeiführte und haben ein wunderbar natürliches Verhältnis zur Sage und ihrer musikdramatischen Gestaltung. Sie fordern deshalb auch mit natürlichem Recht nicht den Teil, sondern das Ganze und das Ganze als „Festspiel". Und Duisburg bietet Wagner-Festspiele am Niederrhein. Es hat in seinem Ensemble in Henny Trundt, Robert Hager, Karl Koßler, Maria Pahl, Dora Zschille, Toni Müller, Paul Erthal, Leonhard Kistemann formatvolle und intensive Wagner-Sänger und -Darsteller, in Werner Jacob einen an Wagners Werk zur Werktreue reifenden Regisseur und in Wilhelm Schleuning einen Dirigenten von zentraler geistiger Kraft und Gestaltungsreife.

Wenn die Duisburger Oper trotz der großen Anspannung durch die zyklischen Ringaufführungen und der bis Mitte Juli vorgezogenen Spielzeit zum Abschluß noch eine packende, durch ihren theatralischen Schwung mitreißende Aufführung von Gersters „Enoch Arden" (Inszenierung: Dr. Hartmann, Dirigent: Berthold Lehmann, Bühnenbild: Adolf Stripling) herausbringen konnte, so mag das im Rahmen dieses Überblicks über die bemerkenswerten Ereignisse der letzten Monate zur Genüge die zielbewußte und einsatzfreudige Arbeit der Duisburger Oper kennzeichnen.

Kurt Heifer.

„La Dama Boba" in der Berliner Staatsoper

Mit einem Meisterwerk der italienischen Opera buffa begann die Staatsoper die Spielzeit 1938/39, ein Werk aus der gleichen Welt und von gleichem Geist bildete den Ausklang: Ermanno Wolf-Ferraris neueste Oper „La Dama Boba". So stark jedoch sich Stil und Form der Opern Wolf-Ferraris dem Gattungsbegriff der italienischen Buffo-Oper zu vermählen scheinen, so ist es nur zum Teil richtig, wenn man den deutsch-italienischen Meister uneingeschränkt in diese Tradition einreiht, denn in allen seinen Opern spielen Herz und Seele mindestens die gleiche Rolle wie Geist und Witz, und gerade in der Verschmelzung dieser Elemente liegt ein Hauptreiz der Opernkunst Wolf-Ferraris für den Deutschen. Empfindungstiefe in einem leichten und graziösen musikalischen Rahmen, der ganz eindeutig von der Melodie, vom Gesang beherrscht wird, das ist ein Hauptkennzeichen des uns nun schon klassisch anmutenden Wolf-Ferrari-Stils, der seinem gesamten Schaffen — es umfaßt heute insgesamt 13 Opern, die sich über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten erstrecken — den einheitlichen Charakter gibt.

Die „Dama Boba", die Berlin jetzt erst aufführte, nachdem wenige Tage zuvor in Mainz die deutsche Uraufführung des in Florenz aus der Taufe gehobenen Werkes stattgefunden hatte, entstammt nicht der Goldoni-Sphäre wie noch der vor zwei Jahren entstandene „Campiello". Aber wieder ist es ein Meisterwerk der romanischen Komödie, das den Stoff hergibt, nämlich Lope de Vegas „Kluge Närrin" (die übrigens gleichzeitig im Kleinen Haus des Berliner Staatstheaters gezeigt wurde). Aber ob Venedig oder Madrid, es sind auch in dem ausgezeichneten Operntext von Mario Gisalberti die vertrauten Komödiengestalten, die Wolf-Ferrari so ans Herz gewachsen sind und die er, im tiefsten doch dem deutschen Blutsanteil verpflichtet, aus ihrer ursprünglich realeren und diesseitigeren Umwelt gern in die Sphäre einer philosophisch unterbauten „edlen Menschlichkeit" erhebt. Diese — recht eigentlich unbuffomäßige — Läuterung wird hier durch die wunderwirkende Macht der Liebe bewerkstelligt. Sie macht aus der Dama Boba, dem einfältigen und dummen Mädchen Finea, eine herzenskluge Frau, die ihrerseits wieder durch die Kraft ihres Gefühls einen aufgeblasenen Junker und Mitgiftjäger zum wahrhaft Liebenden wandelt und die sich zum Schluß geschickt und listenreich genug erweist, um Vater, Schwester und Freier zu übertölpeln und sich ihr Glück zu sichern. Das alles geschieht im Stil einer lustigen Verwechslungskomödie mit einem Wirbel echt buffomäßiger Bühnenwirkungen. Hier hält sich Wolf-Ferrari an das bewährte Gerüst der Gattung. Dazu gehört auch das obligate Parallelgeschehen zwischen den beiden Dienerpaaren, die allerdings nicht so viel Irrungen und Wirrungen durchzumachen haben, sondern sich gleich mit Instinkt und Pfiffigkeit zusammenfinden.

So wirkungsvoll das Bühnengeschehen ist, es bleibt jedoch stets in jenem Komödienstil, der hinter aller Komik und Heiterkeit auch die Tiefe des menschlichen Herzens zeigt, und gerade für diese Sphäre gefühlsbeschwingter und beseelter Anmut und Grazie findet Wolf-Ferrari in seiner Musik die rechten Töne. Man kennt seine Meisterschaft in der kammermusikalisch feinen Motivgliederung und Orchesterbehandlung. Sie findet sich auch hier mit allen Zutaten einer geistvollen und witzigen Instrumentation, die immer wieder musikalische Schlaglichter aus der Rossini- und Donizetti-Welt aufblitzen läßt, aber darüber hinaus ist die „Dama Boba" durch eine Innigkeit der Melodik ausgezeichnet, die einen jeden, der überhaupt Sinn hat für diese musikalische Feinkunst, unmittelbar anspricht. Freilich, stärkere dramatische Akzente fehlen, und auch die tonalen Grenzen sind eng gezogen, aber was sich innerhalb dieser Grenzen alles an einer erlesenen, funkelnden und geschliffenen Musik bieten läßt, das zeigt Wolf-Ferrari in dem liebenswürdigen Werk aufs neue in überzeugender Weise.

Die Staatsoper hatte sich seiner mit ersichtlicher Liebe angenommen. Karl Elmendorffs zügige und feinsinnige musikalische Leitung, das ausgeglichene Spiel des Orchesters, die beschwingte, tänzerisch gelockerte und doch bühnenwirksam gestraffte Spielleitung Wolf Völkers, die ungemein einfühlsamen, maurische Architektonik und lichte Pastellfarben zu einer schwerelosen szenischen Einheit verbindenden Bühnenbilder von Edmund Erpf gaben der Aufführung im Verein mit einer unübertrefflichen Bühnendarstellung alle nur denkbaren Wirkungsmöglichkeiten. Für die Titelpartie brachte Erna Berger alle Voraussetzungen mit. Vollkommener wird man die Finea wohl kaum hören und sehen können. Ganz ausgezeichnet auch Else Tegetthoff in der schwierigen Rolle der klugen Schwester Nise. Marcel Wittrisch und Willi Domgraf-Faßbaender sangen die Liebhaber temperamentvoll und wandlungsfähig. Fritz Krenns köstlich komischer Vater Octavio, das anmutige Zofenpaar von Carla Spletter und Irmgard Armgart, deren wendige Partner Otto Hüsch und Gustav Rödin, Walter Großmann, der Chor und die Tanzgruppe bildeten ein ebenbürtiges Ensemble, das dem Werk einen mit herzlichem Beifall aufgenommenen Erfolg erstritt.

Hermann Killer.

Oper

Breslau: Das Breslauer Opernhaus hatte den 70jährigen Pfitzner mit einer ausgezeichneten „Palestrina-Aufführung" geehrt. Ihrer Verbundenheit mit dem 75jährigen Richard Strauß, dessen Schaffen sie ja schon seit Jahrzehnten mit besonderer Aufmerksamkeit gepflegt hat, gab sie mit einem kleinen Wochenzyklus seiner Werke Ausdruck. So hatte man zunächst dem „Rosenkavalier" eine Neugestaltung angedeihen lassen, der man noch „Daphne" und „Friedenstag", die ja zu Beginn der Spielzeit als Erstaufführungen herausgekommen waren, und „Arabella" in der vorjährigen Inszenierung folgen ließ. Die Neugestaltung des Rosenkavaliers zeigte keine großen Abweichungen gegenüber der früheren Inszenierung. Die Bühnenbilder von Prof. Wildermann haben eine schlichte Vornehmheit ohne erdrückenden Pomp. Ihre Leichtigkeit und Lockerheit entspricht dem beschwingten Ton der Komödie. Die Spielführung durch Erich Kronen hielt das glückliche Gleichgewicht in den verschiedenen Spannungen menschlicher Liebesleidenschaft und ihrer gegenseitigen Verknüpfung und Durchdringung, so daß keines der erotischen Motive besonders akzentuiert hervortrat. Vom Pult her ließ GMD. Philipp Wüst alle Leidenschaftsphasen der Musik aufglühen und hatte besonders für die melodischen Zärtlichkeiten ein warmes Gefühl. Liselott Ammermann als Feldmarschallin, Rita Weise als Oktavian, Margarete Kalz als Sophie gaben gesanglich und darstellerisch den Charakteren blutwarme, fesselnde Lebendigkeit. Als Ochs gastierte Walter Hagner aus Düsseldorf. In den übrigen Rollen waren altbewährte Kräfte des Ensembles tätig. Die „Arabella"-Aufführung war durch das Gastspiel zweier früherer Mitglieder der Breslauer Oper, Barbara Reitzner (Kiel) in der Titelpartie und Anton Imkamp (Darmstadt) als Waldner, anziehend und erfolgreich, zumal die beiden Künstler schon bei den früheren Aufführungen diesen Rollen eine besonders starke und eindrucksvolle Gestaltung gaben. Die Oper beschloß die Spielzeit mit einer Neuaufführung von Kienzls „Evangelimann".

Eine Opernaufführung der Opernschule der Schlesischen Landesmusikschule, deren szenische Leitung Spielleiter Erich Kronen und musikalische Leitung Prof. Heinrich Boell innehatten, zeigte eine sehr sorgfältige Auswahl und künstlerische Führung unseres sängerischen Bühnennachwuchses. Zur Aufführung war der komische Einakter „Der betrogene Kadi" von Gluck gewählt worden.

Joachim Herrmann.

Königsberg (Pr.). Gegen Ende der Spielzeit brachten die Städtischen Bühnen die heitere Oper „Das bitterböse Weib" von Arno Hufeld heraus. Das Werk hat nach seiner erfolgreichen Uraufführung in Tilsit durch einige Erweiterungen (Zigeunertanz) noch an Theaterwirksamkeit gewonnen. Der Komponist ist Landesleiter der Reichsmusikkammer in Ostpreußen. Hufeld hat Verse aus verschiedenen Stücken von Hans Sachs zu einem gelungenen zweiaktigen Operntextbuch zusammengeschlossen, dem es nicht an musikalischen Möglichkeiten und an drastischen, schwankhaften Zügen fehlt. Die zänkische und eifersüchtige Frau wird einigen Liebesproben unterzogen, deren Ergebnis für ihren braven Mann recht niederschmetternd ist. Nach diesen reizvoll verarbeiteten Episoden erfolgt endgültige „Läuterung" durch die Radikalkur eines mittelalterlichen Wunderdoktors, die der geknechtete Ehegatte ziemlich handgreiflich vornimmt. Der Umwelt entsprechend knüpft Hufeld an die vorklassische Kontrapunktik an, ohne in eine archaisierende Schreibweise zu verfallen. Der stete Fluß der oft trefflich illustrierenden Musik offenbart großes Können und viel Sinn für Bühnenwirksamkeit. Hufeld selbst gastierte als szenischer und musikalischer Leiter und verhalf seiner Oper zu lebhaftem Beifall. Die Hauptrollen waren mit Käte Doerper (a. G.) und Karl Wolfram gut besetzt.

Als weitere Erstaufführung ist die Oper „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas zu nennen. Die Einstudierung wurde vor allem ein Erfolg für Walter Höfermayer (Tobias), Erna Fahrig (Barbara) und den Spielleiter Dr. Fritz Schröder, die sich damit alle drei von Königsberg verabschiedeten. Die Bedenken gegen die Stoffwahl aber auch die Vorzüge der Musik hat im Dezember-Heft 1937 der Herausgeber dieser Zeitschrift eingehend erörtert. Weitere Einstudierungen nach der Uraufführung in Kassel waren in der Zwischenzeit nicht zu verzeichnen. An der Königsberger Aufführung gefiel besonders die wirkungsvolle Herausarbeitung der humorvollen Szenen. Ausgezeichnete Bühnenbilder von Fritz Buek gaben den Rahmen für das schöne Musizieren unter Leitung von Staatskapellmeister Wilhelm Franz Reuß.

Mit dem Ende der Spielzeit verließ Intendant Edgar Klitsch seine bisherige Wirkungsstätte. Sein Nachfolger ist Max Spilcker, bisher Intendant in Kaiserslautern.

Herbert Sielmann.

Leipzig: Zu Ehren des fünfundsiebzigjährigen Richard Strauß brachte die Oper noch kurz vor Beendigung der Spielzeit die „Frau ohne Schatten" heraus, die damit — mit einer Verspätung von zwanzig Jahren — zum ersten Male über die Leipziger Bühne ging. Eine überaus glanzvolle Aufführung überwand die Schwierigkeiten, die sich gerade in diesem Werke durch die Inkongruenz der verworrenen, symbolisch-märchenhaften Handlung Hofmannsthals und der in unerschöpflicher Klangfantasie und üppigster Fülle strömenden Musik von Strauß bieten. Die stärksten Eindrücke gingen denn auch vom Musikalischen aus. Paul Schmitz ließ die Wunder dieser Riesenpartitur in herrlichem Glanze aufleuchten und entfaltete mit dem wundervoll spielenden Orchester eine berauschende Pracht. Wolfram Humperdinck hatte (nach Bühnenbildern von Max Elten) in seiner Inszenierung die Gegensätzlichkeiten zwischen Märchenwelt und realer Erdhaftigkeit mit Ausnutzung aller bühnentechnischen Möglichkeiten wirkungsvoll herausgearbeitet. Die schönsten Stimmen der Leipziger Oper, an der Spitze das von Margarete Bäumer und Walther Zimmer hervorragend verkörperte Färberpaar, ferner Margarete Kubatzki (Kaiserin), August Seider (Kaiser), Camilla Kallab (Amme), Friedrich Dalberg (Geisterbote) vereinigten sich mit den Vertretern der kleineren Partien und den vorzüglich studierten Chören, dem Ballett zu einem ganz auserlesenen Ensemble, das diese bedeutsame Erstaufführung zu einem der stärksten Erfolge der Spielzeit werden ließ.

Wilhelm Jung.

Nürnberg: Die Nürnberger Oper hat sich kurz vor Torschluß noch einige Ruhmesblätter gewunden. So gedachte sie mit einer Neueinstudierung Richard Straußens, des großen Jubilars des Jahres. Seine „Frau ohne Schatten" erwies sich wieder als überraschend zeitnahe in ihrem Musikstil. Trotz des Abstandes, den wir von der nervösen Aphoristik des Textbuches gewonnen haben, sehen wir noch immer in diesem Werke einen Höhepunkt seines Schaffens. GMD. Alfons Dressel hatte es sehr folgerichtig aus den dramatischen Impulsen der musikalischen Gestaltung entwickelt. Der rhythmische Elan und die breit verströmenden Klangformen der Partitur wurden durch ihn ebenso lebendig erfaßt wie die Feinheiten der Instrumentation. Die Inszenierung André v. Diehls und die Bühnenbilder Heinz Gretes erwuchsen organisch aus den Form- und Farbkräften der Musik. Durch einen fanatischen Darstellungswillen waren die Leistungen der Solisten bestimmt: Carin Carlsson als Amme, Berta Obholzer als Färberin, Else Fieberg als Kaiserin, dazu in gleich lebensnahen Gestaltungen Schmidt-Scherf als Färber und Hendrik Drost in der Partie des Kaisers. Eine Aufführung, deren Werte weit über ihren Jubiläumscharakter wirksam sind.

Daneben sind noch zwei Mozart-Neueinstudierungen zu verzeichnen, die über die landläufige Mozart-Darstellung hinausgreifen: „Figaros Hochzeit" und „Don Juan." Ihre innere Ausrichtung erhielten diese beiden Aufführungen in erster Linie durch GMD. A. Dressels prachtvoll aufgelockerte, inspirativ vom Absolut-Musikalischen her aufbauenden Mozart-Opernstil, der den Begriff des „dramma giocoso" in seinem ursprünglichen Sinne verlebendigt. Hier gab es kein pathetisches Ausladen und weichlich-lyrisches Verströmen des Gesanglichen, keine groben Akzente im Orchester. Auch in der Regie Generalindant Dr. Johannes Mauracħs, die wie die Bühnenbildkunst Heinz Gretes stilvoll dieser vom Musikalischen her bestimmten Linie folgte, gab es nirgends tote Punkte, alles schien von dem Wirbel der Bewegung erfaßt. Das Mozart-Ensemble, das dabei eingesetzt wurde, braucht den Vergleich mit dem allererster Bühnen keineswegs zu scheuen: Heinrich Pflanzl (Figaro), Berta Karena (Susanne), Heinz Daniel (Graf) und Schmidt-Scherf als Don Juan. Die Neueinstudierung des „Figaro" gewann noch besonderes Gewicht durch die erstmalige Erprobung der Übersetzung Willy Meckbachs, die in der Kraft der dichterischen Nachgestaltung, vor allem in der überaus bild- und schlagkräftigen Eindeutschung der Rezitative überzeugen konnte.

Mit dem Abschluß der diesjährigen Spielzeit erfährt der künstlerische Personalstand der Nürnberger Oper tief einschneidende Veränderungen. Generalintendant Dr. Johannes Maurach tritt nach siebzehnjähriger erfolgreicher Theateraufbauarbeit in den Ruhestand. Seine „Meistersinger"-Inszenierung wie die der Mozart-Opern, denen seine besondere Liebe von jeher galt, sind über die Mauern Nürnbergs hinaus anerkannt worden. Mit seinen Spielplänen folgte er einem gesunden künstlerischen Kurs, der auch dem zeitgenössischen Opernschaffen in seinen maßgebenden Erscheinungen gerecht wurde. Willy Hanke, zuletzt Intendant des Grazer Theaters, wird sein Nachfolger. Mit Maurach verlassen hochgeschätzte Kräfte die Nürnberger Oper: Kapellmeister Matthäus Pit-

teroff und Chordirektor Dr. Adalbert Kalix. Sehr bedauern wir auch den Weggang Heinrich Pflanzls, Julius Katonas und insbesondere unsere Altistin Carin Carlsson, die einem ehrenvollen Ruf nach Berlin folgt. Mit dem „Friedenstag" und der „Daphne" von Richard Strauß heben sich Mitte August die Vorhänge zum neuen Spieljahr.

Willy Spilling.

Rostock: Am Beginn der Spielzeit 1938/39 stellte sich der neue Musikdirektor Heinz Schubert als befähigter Operndirigent in der „Tannhäuser"-Eröffnungsvorstellung des baulich neugestalteten Stadttheaters vor. In der Folge erlebte man „Figaro", „Fidelio", den mit Ausnahme der „Götterdämmerung" ohne auswärtige Gäste durchgeführten „Ring", „Parsifal", „Falstaff" sowie „Wildschütz", „Mignon", „Don Pasquale", „Traviata" und „Bajazzo". An Erstaufführungen gab es eine sehr bemerkenswerte „Daphne" im Rahmen der ersten „Rostocker Musikwoche", Norbert Schultzes „Schwarzer Peter", Ottmar Gersters „Ennoch Arden" und die Haelßigsche Erneuerung der Fioravantischen „Dorfsängerinnen".

Erich Schenk.

Saarbrücken. Das neuerbaute Gautheater Saarpfalz hat nunmehr seine erste Spielzeit abgeschlossen. Vor die Notwendigkeit gestellt, eine das übliche Maß weit übersteigende Zahl von Neuinszenierungen zu schaffen für einen Bühnenraum, der seiner Größe nach unter den deutschen Theatern an vierter Stelle steht, wurden nicht nur an Sänger und Schauspieler, sondern viel mehr noch an die technischen Mitarbeiter die höchsten Anforderungen gestellt. Es galt, für die gegebenen Verhältnisse einen Fundus an vollständig neuen Kulissen und Kostümen sozusagen aus dem Nichts zu schaffen. Die Wirkung des neuen Kurses auf das theaterliebende Publikum war geradezu verblüffend. Für die Theaterleitung gab es eigentlich von Anfang an nur eine Schwierigkeit: Raum zu schaffen für den Andrang der Massen. Auch für die kommende Spielzeit ist erfreulicherweise der Bestand der Stammsitzmieter für Theater und Konzerte nahezu der gleiche geblieben. — Von Opernaufführungen, die seit Beginn dieses Jahres neu in den Spielplan aufgenommen wurden, seien hier nur die wichtigsten genannt. Zum Jahrestag der Saarabstimmung (13. Januar) erschien in der Neuinszenierung von Friedrich Ammermann Beethovens „Fidelio", zu Ostern „Die Walküre" mit Bühnenbildern nach Entwürfen von Prof. Adolf Mahnke-Dresden. Als zweite Verdi-Oper in dieser Spielzeit brachte die Theaterleitung zu Pfingsten „Aida" heraus. Szenische und musikalische Leitung lagen diesmal beide in den bewährten Händen unseres Intendanten Bruno von Nissen. Von besonderer Wirkung waren die Bühnenbilder von Dr. Harry Mänz. Des 75. Geburtstages von Richard Strauß gedachte man mit einer Neuinszenierung der „Ariadne auf Naxos" in der Originalfassung. Regie führte Curt Barth, die musikalische Leitung hatte GMD. Bongartz. Wenige Tage noch vor dem Ende der ersten Spielzeit kam „Tosca" heraus, die mit verschiedenen anderen Neueinstudierungen dieses Jahres in die nächste Spielzeit übernommen wird. Aus dem Opernensemble ragten stimmlich und darstellerisch besonders hervor Elly Doerrer als Fidelio, Senta, Brunhilde, Ariadne und Tosca; Paul Helm als Florestan, Siegmund und Radames; Egmont Koch als Holländer, Wotan, Pizzaro und Scarpia; Erna Else Peter als Fricka und Amneris und die Vertreterin des Ziergesanges Lotte Köhring als Zerbinetta.

Heinrich Dessauer.

Operette

Berlin: Mit einem vollen Akkord beschwingter Operettenkunst beschloß das Deutsche Opernhaus die Spielzeit. Der Stil künstlerischer Lebensbejahung, der den Operetteninszenierungen an dieser Stätte durch sinnfälligen Zusammenklang von Musik und Spiel, Tanz und Szene die besondere Note gesteigerter Bühnenwirksamkeit gibt, ließ auch den klassischen „Zigeunerbaron" zu einem Fest für Auge und Ohr werden. Für eine einfallsreiche Inszenierung, die eine wirbelnde Bewegungsfreude mit den Erfordernissen der Musik wirkungsvoll zu verbinden wußte, hatte Hans Batteux gesorgt, während Benno v. Arents Bühnenbilder und Kostüme in ihrer verschwenderischen Pracht gleichsam eine Apothese buntesten Operetten-Ungarntums bedeuteten. Walter Ludwig als Barinkay, Margret Pfahl als Saffi, Irma Beilke als Arsena, Luise Schilp, Eduard Kandl mit überwältigender Komik als Schweinefürst, das war ein Ensemble, das die Straußschen Melodien wieder in überzeugender Weise zum Siege führte. Die Ballettgarde, die Rudolf Kölling mit bewährtem Sinn für Ungarnrhythmus und Walzeranmut einsetzte, tat ebenso wie Arthur Rother an der Spitze des ausgezeichneten Orchesters das ihrige, um der Spielzeit einen festlichen Ausklang zu geben.

Nicht nur auf den Brettern, sondern auch auf dem grünen Waldboden feierte der „Zigeunerbaron" Triumphe. Im Naturtheater Friedrichshagen inszenierte ihn Walter Felsenstein ganz im Hinblick auf die Eigengesetzlichkeit der Freilichtbühne. Wenn dabei auch manches Ungewohnte hinzukam — so wurde be-

reits die Ouvertüre durch Spiel und Tanz, ja sogar durch eine veritable Schafherde „aufgelockert" —, so hatte diese mit glänzend beherrschten Massenszenen, mit reitenden Husaren und Zigeunern, quiekenden „Schweinderln", echten Lagerfeuern und ähnlichen Überraschungseffekten aufwartende Inszenierung doch so viel echten Schwung und Schmiß, daß sich ein bezwingender Gesamteindruck ergab. Es wurde jedoch nicht nur „Betrieb" gemacht, sondern auch gut gesungen und musiziert, und Emil Fricharh (Barinkay), Christel Golh (Saffi), Else Meinhard (Csipra), Lilli Krayer (Arsena) und Carl Meinl (Szupan) bildeten eine Spielgemeinschaft, die unter der musikalischen Leitung von Romanus Hubertus und in der wildromantischen Naturbühnenausstattung von Josef Fenneker sich hören und sehen lassen konnte. Das gilt auch von dem Ensemble des Rose-Theaters, das auf der Gartenbühne im Berliner Osten Millöckers klassischen „Gasparone" aufführte. Daß hier eine unvergleichliche Spiellaune und ein echtes Theatertemperament herrschen, ist bekannt, weniger vielleicht, daß hier auch musikalisch gut gearbeitet wird. Hans Richard Stein hat sein kleines Orchester fest in der Hand. Bei Millöcker erwies er sich als ein überaus einfühlsamer Dirigent, der mit ungeahnten Klangwirkungen aufwartete. Da das Werk von Eduard Rogati und Paul Burkhard textlich und musikalisch geschmackvoll und verantwortungsbewußt „überholt" worden war und da die bewährten Darsteller Hans Rose, Lotte Carola, Elly Hoffmann, Hans Priem und Ralph Lothar wieder ihr Bestes gaben, erhielt die Aufführung nicht nur die an dieser Stätte gewohnte durchschlagende Wirkungskraft, sondern darüber hinaus eine schöne künstlerische Ausgeglichenheit, die diesem Volkstheater das beste Zeugnis ausstellt.

Hermann Killer.

Konzert

Breslau: Der Breslauer Konzertwinter fand seinen krönenden und bedeutsamen Abschluß in dem „Schlesischen Musikfest" vom 1. bis 4. Juni, das in dem vorgesehenen Wechsel zwischen Oberschlesien, Breslau und Görlitz in diesem Jahre nun in der schlesischen Hauptstadt abgehalten wurde und eine entsprechende repräsentative künstlerische Ausgestaltung erfahren hatte. Sinn und Absicht des Schlesischen Musikfestes, das durch den Gauleiter und Oberpräsidenten Wagner eine ausdrückliche Förderung und Unterstützung erfährt, wurde bei der Eröffnungsfeier deutlich durch die Ansprachen von Landeskulturwalter Dr. Fischer, Landeshauptmann Adamczyk und Oberbürgermeister Dr. Fridrich umrissen. Das Musikfest soll eine kulturelle Veranstaltung ganz Schlesiens sein und seine schaffenden und nachschaffenden Begabungen besonders herausstellen. Außer der Musikdramatik — die Breslauer Oper war nicht in das Geschehen dieser Tage mit einbezogen — waren wohl alle Musizierformen in den Konzerten vertreten. Das neue Schaffen war gleichmäßig unter die wertbeständigen und beliebten Werke der Literatur verteilt. Einen besonderen Glanzpunkt setzte das Orchesterkonzert unter Prof. Hermann Abendroth dem Fest auf. Er brachte außer der Böcklin-Suite von Reger, die in seiner Auslegung in Breslau sich einer besonderen Beliebtheit erfreut, und der monumentalen Wiedergabe der „Eroica" ein „Konzert für Orgel und Orchester" des jungen Sudetendeutschen, jetzt in Heidelberg lebenden K. M. Komma zur Erstaufführung, das sich durch einen Zug ins Lapidare-Einfache bei klarer Übersichtlichkeit und Lebendigkeit auszeichnet. Es ist alles darin ursprünglich und bestimmt empfunden und gestaltet. Das Werk hatte einen ausgesprochenen Erfolg. Im zweiten Orchesterkonzert kam durch GMD. Philipp Wüst eine „Sinfonische Ouvertüre" des jungen Augsburger Opernkapellmeisters Heinz Röttger zur Uraufführung. Das Werk ist einer vitalen Musizierkraft verbunden mit sicherem Instinkt für Satztechnik und Form entsprungen und atmet Leidenschaftlichkeit und Klangsinn. Auch diesem Werk war ein eindeutiger Erfolg beschieden. Den künstlerischen Akzent gab diesem Konzert Prof. Elly Ney mit der abgeklärten Wiedergabe des Es-dur-Konzerts von Beethoven.

Die Kammermusikveranstaltung brachte eine weitere Uraufführung eines Streichquartetts des Breslauer Komponisten Ernst August Voelkel durch das Schlesische Streichquartett. Schon der Titel charakterisiert die Form des Werkes, das „Kleine Abendmusik für Streichquartett" genannt wird. Die drei Sätze „Lustiger Aufklang", „Ständchen" und „Tanz" haben suitenartigen Charakter, der sich hier in einer leichten, lockeren Musizierform von stark rhythmischem Gepräge und feiner Farbigkeit ausprägt. Voelkels polyphone Satztechnik durchwebt das ganze mit einer lustigen Lebendigkeit und Heiterkeit. Das Werk hatte einen freundlichen Erfolg. Ganz besonders setzte sich die Hitler-Jugend, der ein besonderer Platz unter den Veranstaltungen eingeräumt war, für das gegenwärtige Schaffen ihrer schlesischen Heimat ein. In einer mit eigenen Kräften ihrer Sing- und Spielscharen durchgeführten Morgenveranstaltung „Frohe Musik am Morgen" brachte sie nicht weniger als vier Uraufführungen heraus und zeigte damit eine verantwortungsbewußte Aufgeschlossenheit und erfreuliche Einsatzbereitschaft

für die Mitgestaltung der musikalischen Gegenwart und Zukunft und besonders einer heimatlichen Musikkultur. Der Charakter dieser Werke ist zweckbestimmt in der gemeinschaftlichen Musizierform der Jugend gehalten und daher satztechnisch der Darstellungsmöglichkeit angepaßt, ohne deshalb primitiv oder sentimental zu sein. Was sie alle auszeichnet, das ist ihre saubere musikalische Haltung und die Gediegenheit der Form. Die „Kantate zum Morgen" von Norbert Hampel nach Worten und Weisen von Hans Baumann spürt offensichtlich barocken Stilelementen nach. Günther Bialas hat das alte melodische Gut von Bergmannsliedern neu zu einer Kantate „Bergmann, Glück auf" gestaltet und in sehr gestraffter Form wiedergegeben. Gerhard Strecke hat wieder sudetenschlesische Volkslieder und -tänze zu einer Sing- und Spielmusik „Aus Schlesien" verwandt. Die Farbigkeit der Melodien hat auch in der neuen Form ihren Reiz behalten. Endlich läßt Fritz Koschinsky die Streicher und Bläser in seiner „Spielmusik" wirklich lustig und unterhaltsam musizieren.

Von besonderen Ereignissen dieses Musikfestes sind noch vor allem die Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" durch Philipp Wüst mit dem neuen Philharmonischen Chor der Stadt Breslau, der durch verschiedene Männerchöre verstärkt war, und weiter ein Kammerkonzert und ein Solistenkonzert zu nennen, denen wieder die feingeschliffene, vornehme Kunst des italienischen Cellisten Enrico Mainardi die künstlerische Note gab. Ein Sinfoniekonzert für die HJ. sowie ein volkstümliches Orchesterkonzert für die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" rundeten den weitgezogenen Wirkungskreis dieser musikalischen Tage ab.

Joachim Herrmann.

Leipzig. Die während des Frühjahrs in Leipzig zur Tradition gewordene alljährliche Aufführung von Bachs h-moll-Messe stand diesmal unter Leitung des Gewandhauskapellmeisters Prof. Hermann Abendroth, der damit zum ersten Male in der überlieferungsgeweihten Stätte der Thomaskirche als Dirigent erschien. Unter seiner überlegenen Führung erlebte das gewaltige Werk durch den Gewandhauschor, ausgezeichnete Solisten (Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger, Walter Sturm, Johannes Oettel) und das Gewandhausorchester mit seinen vortrefflichen Instrumentalsolisten eine Wiedergabe von hoher kultischer Erhabenheit.

Mit Eintritt der warmen Jahreszeit haben auch die Freiluft-Serenaden im Haus der Kultur (Gohliser Schlößchen) wieder ihren Anfang genommen, die nunmehr ein fester Bestandteil des hiesigen musikalischen Lebens geworden sind und jeden Mittwoch einen Strom von Besuchern in den schönen Schloßpark locken. Die Hauskapelle bildet unter Leitung von Sigfrid Walter Müller das tüchtige Leipziger Kammerorchester, das an einem Abend auch von Hermann Abendroth geleitet wurde; auch das Gewandhausorchester erschien einmal mit Prof. Walther Davisson an der Spitze als Gast. Gespielt werden vornehmlich Werke des 18. Jahrhunderts, gelegentlich aber auch neue Werke; so hörte man an einem Kammermusikabend ein sehr feinsinniges und schön gearbeitetes Oktett des Leipziger Komponisten Hans Grisch als Neuheit.

Aus Anlaß des 85. Geburtstages von Heinrich Zöllner gab die Stadt Leipzig im Neuen Theater ein Festkonzert, zu dem der noch immer ungemein rüstige Komponist aus seiner Wahlheimat Freiburg i. Br. persönlich erschienen war, um die Ehrungen seiner Vaterstadt entgegenzunehmen. Die Langemarck-Sinfonie, eine ergreifende sinfonische Heldengedenkfeier, ausgeführt vom Gewandhausorchester unter Leitung von Kapellmeister Oskar Braun, die „Vaterländische Volks-Ouverture", die in einem machtvollen Deutschlandschwur ausklingt, A-cappella-Männerchöre, das „Vorspiel im Himmel" aus der Oper „Faust", sowie der zweite Teil der Kantate „Hunnenschlacht" gaben einen Überblick über das vielseitige Instrumental- und Chorschaffen Zöllners. Ein vielhundertköpfiger Männerchor, gebildet aus der Vereinigung von „Concordia", „Leipziger Lehrer-Gesangverein", „Leipziger Männerchor", „Leipziger Schubertbund", brachte unter Prof. Max Ludwigs Leitung die Vokalwerke zu imposanter Klangwirkung. Der Abend endete in begeisterten Huldigungen und Ehrungen für den greisen Komponisten, der einst als Leipziger Universitätsmusikdirektor mit dem Musikleben seiner Vaterstadt eng verbunden war.

In einem Chorkonzert der Universitätskirche setzte sich Universitätsmusikdirektor Friedrich Rabenschlag für zeitgenössische Kirchenmusik ein, und zwar galt der Abend ausschließlich dem Schaffen von Ernst Pepping. Man empfing in einer Auswahl von Orgel- und Chorwerken a cappella den Eindruck, daß Pepping auf diesem Gebiet

wirklich Neues zu sagen hat. Sein eigenwilliger, vor keiner rhythmischen oder harmonischen Schwierigkeit zurückschreckender Chorstil ist von starker Ausdruckskraft und läßt bei aller kunstvollen kontrapunktischen Arbeit die Gesetze der Sangbarkeit und des Wohlklanges nicht außer acht. Die Motette „Ein jegliches hat seine Zeit" und die „Deutsche Messe" gehören zweifellos zu dem Beachtlichsten, was die neue Kirchenmusik hervorgebracht hat. Der Universitätschor zeigte mit der ausgezeichneten Bewältigung dieser schwierigen Werke eine hohe künstlerische Stufe, für die gleichfalls wertvollen Orgel-Choralvorspiele war Walter Zöllner ein verständnisvoller Ausdeuter.

Wilhelm Jung.

* Musikliteratur *

Eva Gräfin von Baudissin: Wilhelmine Schröder-Devrient. Der Schicksalsweg einer großen Künstlerin. Roman. Drei Masken-Verlag, Berlin, 266 Seiten, 1939.

Wohl keine deutsche Bühnenkünstlerin hat je einen so großen Einfluß auf die deutsche Kunst gehabt wie Wilhelmine Schröder-Devrient. Sie war der Fidelio, die Euryanthe, um nur die Verbindung mit zwei der größten deutschen Geister, Beethoven und Weber, zu kennzeichnen, und sie war — nach den begeisterten Zeugnissen des Meisters selbst — die Muse des jungen Richard Wagner, der er entscheidende Antriebe für sein Musikdrama verdankt. Eins der bedeutendsten Kapitel der deutschen Theater- und Musikgeschichte ist mit ihrem Namen verknüpft. Ihren Lebensroman hat Eva Gräfin von Baudissin geschrieben. Aus der Hochflut der Künstlerromane hebt sich ihr Buch als eine fesselnde und wertvolle Veröffentlichung heraus. Allein schon der Stoff, den dieses in genialischer Unrast verbrachte, der höchsten Kunst geweihte und doch von grenzenloser Leidenschaft durchglühte Leben bietet, ist grandios. Wie die Verfasserin ihn meistert, zwingt zu hoher Anerkennung, da sie über erstaunliche Kenntnisse und über eine ausreichende Gestaltungskraft verfügt, um ihn zu vertiefen und um das kulturelle Leben der Zeit in plastisch gesehenen Ausschnitten in die Darstellung miteinzubeziehen. Die größere Tochter der großen Tragödin Sophie Schröder-Devrient war trotz ihres an unvergleichlichen Triumphen reichen Lebens doch eine unglückliche Frau, und der Höhepunkt ihrer menschlichen Tragödie ist es, als sie sich noch im Vollbesitz ihrer künstlerischen Kräfte an einen minderwertigen Mann verliert, an dem sie fast zugrunde geht. Der Ursprung dieser Tragödie jedoch lag in ihrem Charakter begründet, in dem Zwiespalt zwischen ihrer edlen Seele und ihrer dämonischen Triebhaftigkeit. Dieser Entwicklungsgang, der künstlerisch durch eine der reichsten und interessantesten Epochen des deutschen Theaters führt, wird mit einer ansprechenden und überzeugenden Kunst des Erzählens dargestellt. Besonders wertvoll ist überall die sachliche Untermauerung der Handlung, man nehme nur die Schilderung der Kunst Wilhelminens selbst mit ihren Vorzügen, aber auch mit ihren Schwächen. Insgesamt ist der mit guten Bildern geschmückte Roman eine erfreuliche Erscheinung auf seinem Gebiet.

Hermann Killer.

Anna Charlotte Wutzky: Der Wanderer, ein Schubert-Roman. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, 1938. 430 Seiten.

Die fleißige Feder von Anna Charlotte Wutzky reiht Musikerroman an Musikerroman. Der letzte der bisher erschienenen hat Franz Schubert zum Helden und weist genau dieselben Wesenszüge auf wie die vorangegangenen Bücher. Die Einfühlung in die Welt der dargestellten Tondichter ist bei jedem dieser Werke beträchtlich. Ein Strom von warmherziger Empfindung umgibt den Leser, der dabei mit unleugbarem Geschick in Wesen und Umwelt der Musiker eingeführt wird. Allerdings häuft sich dieses Moment der Empfindung zu einer Gefühlsinnigkeit, die von Anfang an bis auf das äußerste gesteigert erscheint. Es ist die „Stimmung", die auch bei dem Schubert-Roman die Darstellung beherrscht. Über Werk und Schaffen des Meisters wird kaum etwas Greifbares ausgesagt. Bei der Kennzeichnung der dichterischen Gestaltung selbst muß man von einer Wortekstase sprechen, von einer Prosalyrik, die sich nicht selten in eine Worthypertrophie steigert, die manchmal nur schwer erträglich ist. Wir geben nachstehend einige Beispiele, die zwar „aus dem Zusammenhang gerissen" sind, die aber doch sehr gut den Stil des Buches kennzeichnen:

Seite 60—61. Mädchenseele entschleiert sich. Rastloser Spindel Trieb, gescheuchten Herzens Bangen. Die Melodie stieg aus dem Mädchenherzen. Strömend, zuckend, ätherischer Turm reiner Liebesflamme... ...Wie innig-hold die Mädchenbrust sich sehnte! Wie stark muß die Glut dieses Mundes sein! ...Hocherleben, das Blut zur Welle wandelnd. Preisgegeben aus zersprengtem Schrein.

Seite 110. Schwimmende bleiche Bahn zieht tiefhin sein Schweif.
Seite 284—285. ...Takte eines Liedes fügten sich aneinander, linder Lüfte Kosen, Odem des Lenzes... Hauch des Frühlings küßte das Herz. Duft schmiegte sich in Klang, Klang schmolz zu Duft... Du unstillbares Pochen, du klopfende Sehnsucht unter zärtlichem Verheißen... Odem des Lenzes streichelte das Herz. Linder Lüfte Kosen ruhte nicht... Blütenschimmer über Tiefen, Tiefen gelöscht in Blütenschimmer... Du zersprengendes Pochen, du klopfendes Verlangen unter zärtlicher Gläubigkeit.
Seite 381. ...Erlkönigs Geisterhände griffen aus fahlendem Spalt.

Hermann Killer.

Heinrich Gerland: Das Requiem von Mozart. Eine Dichtung in drei Aufzügen. Frommannsche Buchhandlung Walter Biedermann. Jena, 1938. 88 S.

Die lange Reihe der Mozart-Dramatisierungen vermehrt der vor allem als Lyriker bekanntgewordene Heinrich Gerland um eine gedankentiefe Dichtung. Diese Kennzeichnung trifft wohl am besten das Wesen der in drei Akten dramatisch behandelten Entstehungsgeschichte des Requiems, die im letzten Akt Mozarts Tod bringt. Der Unbekannte, der das Requiem fordert, erscheint hier als geheimnisvoller Abgesandter des Todes selbst, und seine Zwiegespräche mit dem Meister, vornehmlich aber dessen lange Monologe sind ganz darauf abgestimmt, die innige Vertrautheit Mozarts mit dem dunklen Reich des Todes darzutun. Wenn auch die Gestalt Mozarts in der Dramatisierung ungewohnte pathetische Züge erhält und wenn auch das Drama kaum im Hinblick auf eine bühnenmäßige Verlebendigung geschrieben sein dürfte, so ist es in der sich oft schwungvoll erhebenden Sprache, in seinem Ethos und seiner Gedankentiefe doch ein dichterisch wertvoller Versuch, den tieferen Hintergründen des Mozartschen Schaffens gerecht zu werden.

Hermann Killer.

Staatsoper Berlin: Almanach 1936 bis 1939. Mit 300 Abbildungen, herausgegeben von Dr. Julius Kapp. Max Beck Verlag, Leipzig, 1939.

Das Jahr 1936 bedeutet für die Berliner Staatsoper insofern einen Einschnitt, weil Ministerpräsident Hermann Göring damals die Einrichtung einer Operndirektion aufhob und Generalintendant Heinz Tietjen die gesamte Leitung des Instituts übertrug. Der vorliegende Almanach läßt in Schwarzweißbildern und in Farbtafeln alle Werke und Künstler an dem Auge des Betrachters vorüberziehen. Es ist eine Chronik in Bildern, wozu in sparsamer, aber ausreichender Weise vom Herausgeber ein Begleittext geschrieben worden ist. Ein besonderer Teil ist den Künstlern der Staatsoper gewidmet. Die bedeutendsten haben eine Fotoseite erhalten. Eine Aufführungsstatistik vermittelt eine instruktive Übersicht der gesamten Arbeit. Schließlich ist die Planung für die bevorstehende Spielzeit beigegeben. Das für den Opernfreund interessante Buch besitzt gleichzeitig theatergeschichtlichen Materialwert. Gerigk.

Handbuch des deutschen Rundfunks. Jahrbuch 1939/40. Herausgeber Hans-Joachim Weinbrenner. Kurt Vowinkel-Verlag, Heidelberg, 1939. 336 Seiten. 3,50 RM.

In zahlreichen Beiträgen wird hier ein Gesamtbild des deutschen Rundfunks vermittelt, das für das Gebiet der Musik nur zum Teil Raum haben kann. Von besonderem Interesse auch für den Musiker wird namentlich der Überblick der Organisation des deutschen Rundfunks sein. Dann bietet die Rundfunkstatistik in Zahlen und Vergleichsbildern Übersichten, die nicht nur den derzeitigen Stand, sondern zugleich die Entwicklung anschaulich machen. Man darf eindringlich auf diese Veröffentlichung hinweisen. Gerigk.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Domenico Scarlatti, der die Klaviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmend beeinflußte, wird uns von dem Franzosen Robert Casadesus in einem überaus klaren Vortrag nahegebracht. Drei Sonaten sind auf einer Platte vereint. (Columbia LWX 292.)

Den bekannten „Valse Triste" von Sibelius bietet Hans Schmidt-Isserstedt mit den Berliner Philharmonikern in der Originalgestalt — die Wirkung ist denkbar stark. Dazu ist ein Zwischenspiel aus Franz Schmidts Oper „Notre Dame" gekoppelt, ein elegisches Stück, das die Eigenheiten der Schreibweise des angesehenen, vor einiger Zeit verstorbenen Wiener Tonsetzers erkennen läßt. Die Wiedergabe ist ausgezeichnet.

(Telefunken E 2908.)

Der Straßburger Domchor unter Alphonse Hoch singt den „Abschied der Hirten" aus Berlioz' „Die Kindheit Christi" — ein bei uns fast unbekanntes Werk. Musik des Mittelalters klingt auf in einer Motette von Josquin de Près „Ave vera virginitas". Hier ist die Chorkultur der Sänger bewundernswert. Die Aufnahme darf über das historische Interesse hinaus Beachtung beanspruchen. (Columbia LWX 296.)

Karl Erb trägt mit seiner so völlig reizlosen Tenorstimme wieder einige Schubert-Lieder vor, die dank seiner vortraglichen Meisterschaft trotzdem fesseln. Hier siegt die Persönlichkeit. „Über allen Wipfeln" und „Im Abendrot" werden von ihm gestaltet, wobei Bruno Seidler-Winkler der vortreffliche Partner am Flügel ist. (Electrola DA 4459.)

Eine englische Aufnahme vermittelt einen größeren Ausschnitt aus Wagners „Götterdämmerung", die große Szene der Waltraute und Brünnhilde. A. Coates und das Londoner Sinfonieorchester musizieren mit schöner klanglicher Durchsichtigkeit, die aber der Musik nichts von ihrer Wucht nimmt. Die beiden Sängerinnen Maartje Offers und Florence Austral singen in deutscher Sprache. Die Schärfe der Akzentuierung vermißt man. Wir sind durch die immer vollkommeneren Aufführungen gerade der Wagnerschen musikalischen Dramen verwöhnt. Wenn man sich jedoch an den Stimmklang der beiden bedeutenden Sängerinnen hält, bleibt der Eindruck stark. (Electrola DB 4657/58.)

Karl Schmitt-Walter verlegt sich immer mehr auf den Vortrag von unterhaltsamen Kleinigkeiten. Ein Tonfilmschlager und „Alle Tage ist kein Sonntag" bieten ihm wiederum Gelegenheit zur Entwicklung seiner großen Gestaltungskunst. (Telefunken A 2880.)

Mit der Ausdrucksstärke, die dem süditalienischen Sänger eigen ist, singt Enzo de Muro Lomanto „Santa Lucia" und „Vieni sul mar!", wirksam unterstützt durch einen Chor. Eine schöne Stimme mit allbekannten, aber unverwüstlichen Melodien. (Columbia DW 4621.)

Gerhard Hüsch, der Meister des Liedvortrages, singt in Anheißers Übersetzung zwei Szenen aus Mozarts „Figaro": „Der Prozeß schon gewonnen" und „Wirst nicht mehr als ein lockerer Vogel." Die Kunst der Charakterisierung hat bei Hüsch bei Wahrung des schönen Singens einen hohen Grad der Vollendung erreicht, der gerade diese Aufnahme zu einem Kabinettstück macht. (Electrola DB 4681.)

Mit viel Empfindung und dramatisch beschwingt trägt Hans Hermann Nissen, der bekannte Münchner Baßbariton, Hugo Wolfs „Fußreise" und „Der Freund" vor, bestens unterstützt von Bruno Seidler-Winkler am Klavier. Es ist von eigenem Reiz, den Hans Sachs der Schallplatte (in der großen Gesamtaufnahme des 3. Aktes) nun mit bewundernswertem Geschick Wolf-Lieder ausarbeiten zu sehen. (Electrola DA 4458.)

Eine Überraschung bildet ein Streichquartett in D-dur von Donizetti, den man bei uns lediglich als einen der fruchtbarsten Opernkomponisten kennt. Das Quartetto di Roma setzt sich mit aller Klangpracht seiner herrlichen Instrumente und großer Intensität der Wiedergabe für das Werk ein, das von frischer Erfindung getragen wird und das vor allem in der Führung der Instrumente den Einfluß Haydns und Mozarts erkennen läßt. Das lebendige Finale, eine originelle Pizzikatoepisode in dem Menuett und vieles andere vermögen zu fesseln und heben die Komposition weit über den Charakter eines Kuriosums im Schaffen eines Meisters der Oper hinaus. (Electrola DB 4619/4620.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Zeitgeschichte

Die Berliner Konzertgemeinde im Winter 1939/40. Seit dem vorigen Jahre ist die Berliner Konzertgemeinde als gemeinsamer Konzertring der Stadt Berlin und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Gau Berlin, tätig. Vor der Zusammenlegung der NS.-Kulturgemeinde und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" war die Berliner Konzertgemeinde eine gemeinsame Einrichtung der Stadt und der NS.-Kulturgemeinde. Ihr Ziel blieb in den fünf Jahren ihrer Arbeit dasselbe: die

Musik allen Musikfreunden Berlins zu bringen. Im Gründungsjahr 1934 hatte die Konzertgemeinde 900 Mitglieder, heute sind es über 5000. Der Winterplan der Konzertgemeinde liegt jetzt vor. Die Konzertgemeinde hat die Pianisten Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, Elly Ney, Lubka Kolessa und Eduard Erdmann, die Sänger und Sängerinnen Emmi Leisner, Maria Müller, Martha Rohs, Helge Roswaenge, Franz Völker, Heinrich Schlusnus, Karl Schmitt-Walter und Walter Ludwig, den Geiger Georg Kulenkampff, die Cellisten Caspar Cassado und Ludwig Hoelscher und die Kammermusikgruppe Edwin-Fischer-Kammerorchester, Calvet-Quartett, Pasquier-Trio, Strub-Quartett, Stroß-Quartett, Quartetto di Roma und Arrau-Trio verpflichtet. Für die Orchesterkonzerte sind das Württembergische Staatsorchester unter Herbert Albert, das Hamburgische Staatsorchester unter Eugen Jochum, das Münchener Staatsorchester unter Clemens Krauß, das Frankfurter Musikorchester unter Fritz Zaun verpflichtet. Bei den Orchesterkonzerten wirken als Solisten mit Wilhelm Backhaus, Ludwig Hoelscher, Rosl Schmidt und Gisconda de Vito. Der Berliner Philharmonische Chor gibt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Günther Ramin ein Chorkonzert.

Diese Solistenabende, Kammermusiken und Konzerte sind in elf Abonnementsreihen dergestalt eingeteilt, daß in den ersten sechs Abonnementsreihen je ein Klavierabend, ein Kammermusikabend, ein Liederabend, ein Abend mit Streichmusik und zwei Konzerte mit Orchester oder Chor gegeben werden, während in fünf weiteren Abonnementsreihen ausschließlich Liederabende, Klavierabende, Abende mit Streichmusik, Kammermusiken und große Konzerte veranstaltet werden. Die Berliner Konzertgemeinde kündigt außerdem besondere Konzertreihen in den Berliner Bezirken an.

Tageschronik

Der Führer hat anläßlich des „Tages der Deutschen Kunst" in München die folgenden Musiker ausgezeichnet:

Generalmusikdirektor Hugo Balzer in Düsseldorf, Komponist Franz Dannehl in München mit dem Titel Professor.

Den Ersten Dirigenten der Münchner Philharmoniker, Oswald Kabasta in München, mit dem Titel Generalmusikdirektor.

Opernsänger Julius Patzak in München mit dem Titel Kammersänger.

Konzertmeister Philipp Haaß in München-Pasing, Konzertmeister Hans König in München, Konzertmeister Placidus Morasch in München-Harlaching, den Musiker und Lehrer an der Staatlichen Akademie der Tonkunst Josef Suttner in München mit dem Titel Kammervirtuose.

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt folgendes bekannt: Den am 11. April 1934 von dem Herrn Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung übernommenen und durch mich neu bestätigten Ausschuß für Programmberatung hebe ich hiermit auf.

Der Reichswirtschaftsminister hat unterm 6. April 1938 eine Verfügung erlassen, die eine Einschränkung der Erteilung von Wandergewerbescheinen für alle Berufsgruppen vorsieht. Da hierunter auch eine beträchtliche Zahl der sogenannten Wandermusiker fällt, wurde eine grundsätzliche Klärung dieses umstrittenen Musikgewerbes notwendig. Die Beschränkung der Ausübung des Wandergewerbes mußte in Anbetracht der höchsten Konzentration aller Arbeitskräfte für den Vierjahresplan vorgenommen werden. Deshalb konnte auch nicht geduldet werden, daß Wandermusikkapellen auf allen Straßen und Plätzen namentlich zur Jahrmarktszeit musizieren und mitunter auch bei der Bevölkerung Mißfallen erregen. Zur Vermeidung solcher Belästigungen und zum Schutze der deutschen Musikkultur hat nunmehr die Reichsmusikkammer Schritte unternommen, daß die Pfälzer Wandermusiker und eine andere ähnliche Vereinigung nicht mehr auftreten können. Es besteht kein Anlaß, kräftige und arbeitsfähige Männer, die wohl bei zahlreichen Mangelberufen einsatzfähig wären, als Wandermusiker von Ort zu Ort ziehen zu lassen. Eine solche Entscheidung ist sehr zu begrüßen.

Gewisse Erscheinungen im geselligen Tanz, insbesondere einige neue ausländische „Tänze", deren Einführung in Deutschland mit den Grundsätzen einer artbewußten Kultur nicht vereinbar wäre, geben den Präsidenten der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer Veranlassung, die Verbreitung neuartiger in- oder ausländischer Tänze von einer Unbedenklichkeitserklärung abhängig zu machen. — Vor Abgabe der Unbedenklichkeitserklärung ist jede Verbreitung solcher Tänze — durch Verlegen, Verbreiten und Aufführen von entsprechender Tanzmusik und durch Lehren oder

Vorführung der Tänze — zu unterlassen. — Die deutschen Tanzkapellen werden außerdem darauf hingewiesen, daß es unwürdig ist, bei Tanzmusik Texte in ausländischer Sprache zu singen.

Das Vorspiel der nächstjährigen Berliner Musikfestspiele 1940 ist dem sächsischen Komponisten Felix Draeseke gewidmet, der von 1835 bis 1913 lebte und vor allem in Dresden wirkte. Das Draeseke-Fest wird zwei Sinfoniekonzerte, ein Chorkonzert und einen Kammermusikabend umfassen und findet vom 16. bis 19. April statt. Der Hauptteil der Kunstwochen gilt Wolfgang Amadeus Mozart und Anton Bruckner und wird vom 22. April bis 8. Mai gegeben. Das Programm umfaßt sechs Sinfoniekonzerte, zwei Kammerkonzerte und fünf Kammermusikabende in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses.

Der berüchtigte Jude Leo Kestenberg, der bis vor kurzem bei der Prager Benesch-Regierung wirkte, ist Geschäftsführer des Palästina-Orchesters in Tel-Aviv geworden.

Das Dresdner Streichquartett hatte im Rahmen der Musikfestwoche in Bad Harzburg einen ungewöhnlichen Erfolg.

Die Hochschule für Musik und Theater in Mannheim führte zwei Feiern für Hans Pfitzner und Richard Strauß durch, deren künstlerische Leitung der Hochschuldirektor Chlodwig Rasberger hatte.

Der Deutsche Sängerbund veranstaltet vom 2. bis 5. Mai 1940 in Frankfurt a. M. ein Reichswertungssingen, das besonders leistungsfähige deutsche Männerchöre vereinen soll, um den kulturellen Wert deutscher Chorkunst erneut zu beweisen. Zugelassen sind grundsätzlich nur diejenigen Männerchöre, die bei Wertungssingen des DSB. mit dem Prädikat „sehr gut" abgeschnitten haben. Meldeschluß für die Chöre ist der 1. November 1939. Die Höchstzahl der teilnehmenden Chöre ist 48. Die Meldung der Chöre erfolgt an den DSB. über den Sängerkreis bzw. Sängergau. Mit der Meldung sind auch die Vortragsfolgen der letzten zwei Jahre einzureichen.

Karl Hermann Pillneys Instrumentierung der Bachschen Tokkata und Fuge in d-moll für großes Orchester gelangte in einem Festkonzert, das den Abschluß und Höhepunkt des Gautages der NSDAP., Gau Mecklenburg, bildete, zur erfolgreichen Aufführung. Das Konzert, das auch durch den deutschen Rundfunk übertragen wurde, fand vor 20000 Zuhörern auf dem Festspielplatz in Rostock statt. Staatskapellmeister H. Gahlenbeck dirigierte den riesigen Orchesterapparat, den die vereinigten Orchester des Staatstheaters Schwerin und des Stadttheaters Rostock bildeten.

In Münster i. Westf. ist an Stelle des nach Kassel berufenen Dr. Richard Greß der langjährige Konzertmeister Werner Göhre zum Direktor der Westfälischen Schule für Musik ernannt worden.

Ein Fastnachtspiel von Hans Sachs „Der fahrend Schüler bannt den Teufel" ist von Ernst Rohloff (Weißenfels) „im Sprechgesang komponiert" worden. Die Leipziger Freilichtaufführung im Hof des Grassimuseums anläßlich des zehnjährigen Bestehens des Instrumentenmuseums wurde ein guter Erfolg.

Das Städtische Orchester Berlin, dessen Leiter GMD. Fritz Zaun ist, veröffentlicht den Konzertplan für den kommenden Winter, der sechs Sinfoniekonzerte im Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik vorsieht und sechs Sonntagmittagkonzerte im Schillertheater der Reichshauptstadt. Die Programme basieren auf der Musik der Klassik, und sie berücksichtigen trotzdem in umfangreichem Maße die ältere Musik und das neuere Schaffen. Von lebenden Musikern sind berücksichtigt: Richard Strauß, Hans Pfitzner, Jean Sibelius, Kodaly, M. Poot und Wolf-Ferrari. Außerdem kündigt Fritz Zaun zwei Sonderkonzerte mit Kompositionen zeitgenössischer Tonsetzer an.

Der Musikreferent der Reichsstudentenführung gab zum Deutschen Studententag in Würzburg ein Liederbuch unter dem Titel „Studentensingen" heraus. Diese kleine Sammlung enthält die Lieder, die wirklich als lebendiges Liedgut im deutschen Studententum gesungen werden, und stellt nur eine Vorauslese aus dem kommenden neuen Studentenliederbuch dar. Daß das hier gegebene Liedgut nicht starr in den Noten, sondern als wirklicher Besitz in den Kameradschaften des Studentenbundes bereits lebt, haben die einzelnen Veranstaltungen in Würzburg wiederholt bewiesen, bei denen die singende Gemeinschaft aller Beteiligten im Mittelpunkt der musischen Umrahmung stand.

Die Kreisstadt Zwickau i. Sa. verteilte aus Anlaß des 129. Geburtstages ihres großen Tondichters am 8. Juni den Robert-Schumann-Preis in Höhe von 500 RM. Er wurde dem Zwickauer Komponisten Johannes Engelmann für seine „Zarathustra-Sinfonie" zuerkannt.

Unter der Schirmherrschaft der königlichen italienischen Akademie findet in Siena vom 16. bis 21. September eine Anton-Vivaldi-Woche statt, deren künstlerische Leitung Alfred Casella hat. Vier Konzerte sind vorgesehen und zwei Aufführungen der Oper „L'Olympiade". Die Werke sind bis auf vier Instrumentalkompositionen unveröffentlicht und unbekannt.

Die Kreishauptstadt Kaiserslautern gedachte am 11. Juni in einer Feierstunde im Festsaal der Städt. Fruchthalle ihres Tondichters Friedrich Sander (geb. in Kaiserslautern am 30. Juli 1856, gest. in München am 9. Juni 1890). Sanders Ahnen entstammten den Dörfern des unteren Lautertals und der Nordpfalz. Er besuchte die Münchner Musikschule und wurde hauptsächlich von Joseph Rheinberger ausgebildet. Seit 1878 gehörte er der königl. bayr. Hofkapelle an. Einem seiner Konzerte wohnte auch Clara Schumann bei, die übrigens in lebhaften Beziehungen zu dem heimatlichen Komponisten stand. Seinem letzten Lebensabschnitt entstammt sein wohl bedeutendstes Werk, die sinfonische Dichtung „Die Heroïde". Sie ist unter den starken Eindrücken Richard Wagners und Bruckners entstanden und sucht das Tragische in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Mit diesem Werk schloß das Festkonzert in Kaiserslautern ab. Mitwirkende des festlichen Abends waren Konzertmeister Karl Rettner (Krefeld) und das Orchester der Pfalzoper Kaiserslautern unter der Leitung von Erich Walter.

In der Beethoven-Halle in Bonn trat zum erstenmal ein von Walter Blobel gegründetes Real-Streichquartett vor die Öffentlichkeit. In diesem Streichquartett sind an Stelle der 2. Violine und Viola zwei neuartige von Blobel geschaffene Instrumente vertreten: die Violane (sechssaitig in Quarten gestimmte Altgeige) und die Gambviola (sechssaitig ebenfalls in Quarten gestimmte Tenorgeige). Auf diesem Wege sind vier verschiedene Klanglagen und Toncharaktere möglich. Die Praxis wird zeigen müssen, ob sich eine solche Erweiterung des bisherigen Streichquartetts bewähren kann und ob von dieser Neuerung genug Anregung ausgeht, um eine entsprechende Literatur zu schaffen.

Im Mai 1940 findet in Genua ein internationaler Violinwettbewerb statt. Veranstalter ist das italienische Nationalkomitee für die Ehrung Niccolo Paganinis. Besonderer Anlaß ist die Jahrhundertfeier des Todestages des großen italienischen Violinvirtuosen. Die Protektion hat der Duce selbst übernommen. Zur Teilnahme sind Geiger jeder Staatszugehörigkeit zugelassen, soweit sie nicht der jüdischen Rasse angehören. Sie dürfen am 1. Januar 1940 das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben. Für die Teilnehmer italienischer Staatsangehörigkeit gilt als Bedingung, daß sie in einem königlichen Konservatorium oder gleichgestellten Musikinstitut eingeschrieben sind. Vertreter anderer Nationen müssen das Diplom eines Staatskonservatoriums erworben haben bzw. besondere Zeugnisse eines Privatlehrers besitzen. Die Entscheidung über die Zulassung trifft die königliche Akademie von Santa Cecilia. Gesuche der Bewerber sind bis zum 31. Dezember 1939 dem Bürgermeister von Genua als dem Präsidenten des Niccolo-Paganini-Ehrungskomitees einzureichen. Anzufügen sind: Geburtsschein, Heimatschein, Wohnortsbescheinigung, arischer Nachweis, drei Paßbilder, genaue Anschrift. Die Geburts- und Heimatscheine bedürfen der Beglaubigung einer italienischen Gesandtschaft oder eines Konsulats. Das Schiedsgericht setzt sich zusammen aus drei hervorragenden, vom zuständigen italienischen Ministerium zugelassenen italienischen und zwei ausländischen Geigern. Ferner gehört der Jury je ein Musiker des Staates an, der einen Vertreter zum Wettbewerb entsandt hat. Es sind drei Prüfungen vorgesehen, die letzte sieht ein Konzertprogramm in Dauer von etwa 75 Minuten vor. Hierbei muß das D-Dur-Konzert von Paganini mit vorgesehen sein. Als Preise sind ausgesetzt:

1. 30 000 Lire, zusammen mit einer Prämie von 10 000 Lire der königlichen Akademie von Santa Cecilia (zusammen 40 000 Lire).
2. 25 000 Lire.
3. 15 000 Lire.
4. 10 000 Lire.
5. Fünf Preise von je 2000 Lire.

In der Zeit vom 26. bis 29. Oktober findet in Stuttgart ein großes viertägiges Heinrich-Schütz-Fest statt. Zur Aufführung kommen: Das Weihnachtsoratorium, die Johannespassion, Stücke aus „Symphoniae sacrae" und der „Geistlichen Chormusik", doppelchörige Psalmen und dreichörige Werke. Träger des Festes ist der Stuttgarter Oratorienchor und der Stuttgarter Kammerchor. Außerdem wirken mit die Chöre der Leonhardskirche, Hospitalkirche, Johanneskirche, Garnisonkirche und Martinskirche sowie der Knabenchor der Adolf-Hitler-Oberschule. Das Fest gliedert sich in vier Abendmusiken und einen Festgottesdienst. Die Gesamtleitung hat Kapellmeister Martin Hahn.

Neue Werke für den Konzertsaal

Das „Konzert für Saiteninstrumente" von Otto Wartisch, welches bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf einen ungewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen hatte, ist für den kommenden Konzertwinter zur Aufführung vorgesehen in: Baden-Baden (Lessing), Nürnberg (Dressel), Weimar (Sixt), Berlin, Graz, Gotha und Sondershausen.

Wilhelm Furtwängler hat die Berliner Erstaufführung von Kurt Hessenbergs „Concerto grosso", das bei seiner Uraufführung in Baden-Baden Aufsehen erregt hatte, angenommen.

Das neue Oratorium „Das Lied von der Mutter" von Joseph Haas wird durch die Konzertgesellschaft Köln unter GMD. Eugen Papst bereits am 19. Dezember in der großen Messehalle in Köln uraufgeführt.

Die „Sinfonie für Streichorchester" von Jean Rivier hatte in einem städtischen Sinfoniekonzert in Breslau unter GMD. Wüst einen derartigen Erfolg, daß das Stück sofort wiederholt werden mußte.

Neue Opern

Ottmar Gerster, der erfolgreiche Komponist der Oper „Enoch Arden", arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper „Die Hexe von Passau" nach dem gleichnamigen Schauspiel von Richard Billinger.

Das Ballett „Joan von Zarissa" von Werner Egk kommt am 27. Oktober an der Staatsoper in Berlin zur Uraufführung.

Deutsche Musik im Ausland

Die Ortsgruppe der NSDAP. Mexiko beging den 50. Geburtstag des Führers mit einer würdigen musikalischen Feierstunde im großen Saal des Deutschen Hauses. Nach dem uns nun vorliegenden Programm gelangte das Streichquartett von Johannes Brahms Werk 18 zum Vortrag. Die Ansprache des Landesgruppenleiters wurde von Liedern des Jugendrings umrahmt. — Die „Kulturabende der deutschen Volksgemeinschaft" in Mexiko-Stadt zeugen von einer regen musikalischen Tätigkeit der Volksgruppe. Von Bedeutung sind die gemischten Chöre des deutschen Gesangvereins Mexiko (gegründet 1842), als dessen musikalischer Leiter Dr. Arno Fuchs wirkt. Ein Kammermusikkreis setzt sich vornehmlich für Streichquartette und -quintette der deutschen Romantik ein.

Im Rahmen der Internationalen Venediger Festspiele 1939 ist für den 14. September eine Aufführung von Karl Höllers op. 23 „Violinkonzert" mit Prof. Kulenkampff als Solisten unter Leitung des griechischen Dirigenten Mitropoulos vorgesehen.

Personalien

Hermann Blume, der Sonderbeauftragte für Musikwesen im Reichsarbeitsministerium, wurde zum SS.-Obersturmführer ernannt. Blume ist 1891 im Kreis Lebus geboren, reifte sehr früh zum virtuosen Geiger heran und wirkte bereits vor dem Ausbruch des Weltkrieges in Amerika in verschiedenen Konzerten. Schwer verletzt kehrte er in die Heimat zurück, die Zertrümmerung der Hand zwang ihn, nun seine musikalische Tätigkeit endgültig aufzugeben. Frühzeitig bekannte er sich zum Nationalsozialismus. Eine Reihe von Kompositionen sind in neuerer Zeit von ihm erschienen, Männerchöre, ein Hornquartett, Lieder, Kammermusik u. a. m.

Professor Georg Kniestädt, Konzertmeister des Orchesters der Preußischen Staatsoper Unter den Linden, Berlin, wurde vom Reichsverweser des Königreichs Ungarn, Admiral von Horthy, die hohe Auszeichnung des Offizierskreuzes vom ungarischen Verdienstorden verliehen. Kniestädt ist SS.-Untersturmführer im persönlichen Stab des Reichsführers SS.

Der aus dem Sudetengau gebürtige Dr. Walther Wünsch, jetzt Dozent für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musikerziehung in Graz, erhielt vom Botschafter der jugoslawischen Gesandtschaft, Sr. Exzellenz Minister Andrić den Orden der jugoslawischen Krone 3. Klasse verliehen in Anerkennung seiner Verdienste um die Erforschung jugoslawischer Volksmusik. Dr. Wünsch ist Mitarbeiter der serbischen Akademie der Wissenschaften sowie der deutschen Akademie in München. Seine Arbeiten sind vorzugsweise der Erforschung der südslawischen Epik gewidmet. Als Mitarbeiter unserer Zeitschrift lieferte er u. a. einen Beitrag zum Judenproblem in der Musikkultur der südwestlichen Staaten. Demnächst erscheint in einer von Prof. Dr. W. Danckert herausgegebenen Reihe „Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft" eine umfassende, auf eigene Studienreisen gegründete Gesamtdarstellung des montenegrinisch-dinarischen Volksepos.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

Am 4. Juli fand der „Tag des NSD.-Studentenbundes" an unserer Hochschule statt. Ein Kameradschaftsabend des NS.-Altherrenbundes vereinigte am Vorabend Alte Herren mit Studierenden aus den Kameradschaften unserer Studentengruppe. Die Aufführung mehrerer Instrumentalmusiken von einigen Kameraden betonte den geselligen Charakter des Abends.

Im Mittelpunkt einer politischen Kundgebung stand eine Rede des Musikreferenten der Reichsstudentenführung, Pg. Rolf Schroth, der die frühere Diskrepanz zwischen dem Streben zum fachlichen Können des Musikstudenten und seinem Weg zum Werden eines vollwertigen deutschen Menschen zeigte. Da es kein Wollen ohne Wissen um die zu erkämpfenden Ziele gibt, erstreben wir die Einheit von Wollen, Wissen und Glauben an die unvergänglichen Werte unseres Volkstums. Die Breitenarbeit dieser Ideen soll uns ein Reich schaffen, in dem Kultur und Soldatentum zusammen einstehen für die Verteidigung dieses Reiches. Für uns gilt es nun, auf Grund einer gefestigten Persönlichkeit ein möglichst großes Fachwissen aufzubauen.

★

In der Eosander-Kapelle des Schlosses Charlottenburg fand ein Konzertabend statt, der den Meistern des Barock gewidmet war. An der Arp-Schnittger-Orgel wirkte Kurt Milde (Berlin). Einen besonderen Eindruck hinterließ Gerda Lammers in der Solokantate für Sopran, Streicher und Orgel „Salve Regina" von Händel. Lammers ist Leiterin im Amt Nationalsozialistischer Studentinnen der Musikhochschule Berlin und hat nun durch fleißiges Studium diesen außerordentlichen künstlerischen Erfolg errungen. Mitwirkende waren ferner U. Grehling (Violine) und H. Jacobskötter (Cello). Grehling war Solist auf der Italienrundreise des Reichsstudentenorchesters, H. Jacobskötter Leiter einer Arbeitsgemeinschaft der Studentenführung der Musikhochschule Berlin.

Studentische Musik im Reichssender Köln:

Am 27. Juni führte die Hochschulgruppe Köln eine musikalische Sendung durch unter dem Titel: „Musik der Jugend." Neue Lieder und Kammermusikwerke kamen zur Aufführung, sie stammten ausnahmslos von Studentenbundsangehörigen unserer Musikhochschule.

Karl-Rudi Grießbach (geb. 1916) hat sich bereits wiederholt der Öffentlichkeit als ein fleißiger und erfolgreicher Tonsetzer vorgestellt. Nun kam seine „Kleine Suite für Geige und Klavier" zu Gehör. Neuartig klangen zwei Inventionen für Klavier von Aloys Zimmermann (geb. 1917), dessen künstlerische Entwicklung verheißungsvoll ansetzt. Auch die Arbeiten von Gustav Junge (geb. 1918), besonders ein Streichquartett-Scherzo, und von Georg Baur (geb. 1918), Variationen für Streichquartett über ein deutsches Volkslied, fanden in ihrem sauberen und klangschönen Satz Beachtung. Die beiden Lieder „Wiegenlied" und „Junitanzlied" von Erika Morstadt (geb. 1916) waren in ihrer eigenartigen Melodik und straffen Rhythmik reizvolle Schöpfungen. Endlich seien die Lieder für eine Singstimme mit Streichquartett von Bert Rudolph (geb. 1914) erwähnt, sie sind so recht ein Erzeugnis natürlichen Musikantentums.

Festliche Aufführung der Preisarbeiten des Reichsberufswettkampfes in der Musikhochschule Weimar

Unter dem Leitgedanken „Die musische Ausgestaltung eines nationalen Feiertags" fand am 3. Juli im Großen Saal der Staatlichen Hochschule für Musik ein Musikabend statt, zu dem der Studentenführer Lemmert geladen hatte. Die Vortragsfolge brachte die einzelnen Kompositionen, die die Musikstudierenden im 4. Reichsberufswettkampf geschaffen hatten. Das Ergebnis des Wettbewerbs war die Auszeichnung durch den Reichsstudentenführer als „reichsbeste Arbeit". Die Führung der Arbeitsgruppe lag seinerzeit in Händen von Dr. Rudolf Theil, der auch das Abschlußlager des Semesters auf der Leuchtenburg gemeinsam mit dem Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter

durchgeführt hatte. Im Mittelpunkt des Abends standen nun ein „Festlicher Ruf für Bläser", die „Feiermusik für großes Orchester", die „Maienkantate nach alten Volksweisen" und „Suite für Streichorchester" von Ernst Kochan, ferner ein Präludium mit Fugato zum Lied „Nicht klagen, nicht zagen" für Orgel von Walter Börner, die „Turmmusik für Bläser" von Günter Könitzer, die „Musik für großes Orchester" von Alfred Kleemann. Das Programm beschloß eine große Kantate von Paul-Richard Hagel „Zum 1. Mai" für Chor und großes Orchester (Text von Heinrich Anacker).
Das Gaustudentenorchester setzte sich für die neuen Werke verdienstvoll ein. Besondere Erwähnung verdient Ernst Kochan, dessen gefällige Melodik und Einfallsreichtum auch in der Tagespresse eine schöne Würdigung fanden. Bei allen Werken war das Bemühen erkennbar, neue eigene Stilelemente zu finden. Die einzelnen Leistungen zeigten einen erfreulichen Hochstand, technische Könnerschaft und handwerkliche Ehrlichkeit waren erste Voraussetzung. Diese positiven Eindrücke wurden ergänzt von dem Bericht, den der Weimarer Studentenführer zu dieser Stunde vorlegte. Nach der Ehrung der Siegermannschaft setzte sich Lemmert tatkräftig für eine Neubesetzung der hauptamtlichen Stelle eines Kompositionslehrers an der Weimarer Hochschule ein. Die Studenten bedauern, daß der seit dem Tode von Prof. Richard Wetz vakat gebliebene Posten noch keine Neubesetzung erfahren hat. Über die Ziele der studentischen Erziehung äußerte Lemmert, daß der Reichsberufswettkampf zu stiller Arbeit Anregung gewesen ist und daß man sich nicht etwa mit der Einrichtung eines „Kompositionsmacherlagers" begnügt habe. Wohl aber sei das kameradschaftliche Erlebnis der Lager und Thüringenfahrten beste Voraussetzung zu allem schöpferischen Einsatz gewesen. Endlich ermahnte der Studentenführer zu einer noch strengeren Kritik der Feiermusik der Gegenwart, damit nur die besten Texte und nur die besten Komponisten, die sich dem Volk gegenüber verpflichtet fühlen, sich durchsetzen können. — Das Sommersemester schloß mit einem Gemeinschaftslager der Hochschule, das zugleich dem Abschied von unserem Direktor, Prof. Dr. Oberborbeck, gewidmet war. Folgende Ereignisse seien hier genannt: Offenes Singen auf dem Markt in Kahla und während der Werkpause der Belegschaft einer Porzellanfabrik. Abschiedsworte des Studentenführers an den Direktor. Eine Dichterstunde mit Rainer Maria Rilke, Vorträge von Ilse Stapff. Über „Die Musikhochschule in unserer Zeit" sprach Prof. Oberborbeck; zum „Problem des Tanzes" gab Dr. Wilhelm Twittenhoff eine aufschlußreiche Einführung. Sportliche Übungen führten die Studenten mit der Hitler-Jugend und dem Lehrgang des Reichsarbeitsdienstes zusammen.

★

Am 3. Juli 1939 feierte der bekannte Wiener Musikwissenschaftler und Professor an der Universität Dr. jur. et phil. Alfred Orel seinen 50. Geburtstag. Aus diesem festlichen Anlaß versammelten sich die Hörer des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität zu einer Feier, und der Vertreter des Sachgebietes Musikwissenschaft der Studentenführung Wien, Pg. Dr. Razek, würdigte in knappen, klaren Worten die Verdienste Orels um die Musikgeschichte und gedachte auch der kameradschaftlichen Zusammenarbeit und Hilfsbereitschaft, die die Studenten an ihrem Lehrer schätzen.

★

Prof. Dr. Ernst Kirsch, Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Breslau, hielt in der öffentlichen Arbeitstagung des Amtes Wissenschaft der Studentenführung Universität Breslau aus Anlaß des schlesischen Studententages 1939 einen Vortrag „Schlesien musikhistorisch betrachtet". Kirsch ging von den geistigen Strömungen der Reformation und der Aufklärung aus und zeigte Wege, wie die Früchte einer fachwissenschaftlich-methodischen Forschung für die Erziehung des Volkes nutzbar gemacht werden können. Seine geschichtlichen Darstellungen fanden bei den Studierenden großes Interesse, besonders die anschauliche Deutung schlesischer Stammesart in der Musik. Der Aufstieg des großdeutschen Gedankens im schlesischen Kulturraum fand durch Kirsch eine vorbildliche Würdigung.

Vom Oktoberheft ab werden die Berliner Konzerte in veränderter Form und in größtmöglicher Vollständigkeit besprochen.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

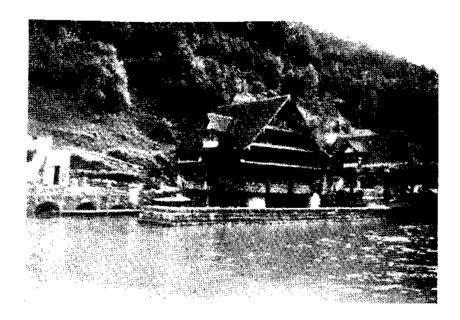
Richard Wagner in der Schweiz

Wenig bekannte Stätten, die der Meister aufgesucht hat

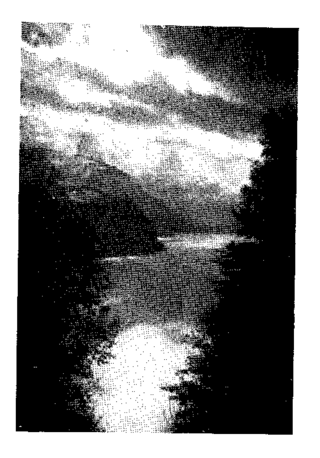
(Zu dem Aufsatz von Willy Heß)



Schlößchen Beroldingen



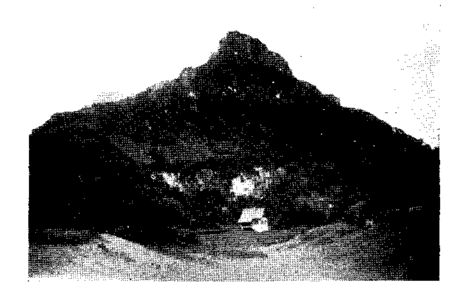
Haus zur Treib



Urner See von Seelisberg aus. Gewitterstimmung



Kapelle Sonnenberg



Niederbauen oder Seelisberger Kulm



Fels mit der Dreiländerquelle auf dem Rütli

(6 Photos: Willy Heß)

Szenenbild aus Richard Strauß' jüngster Oper „Daphne" (Tod des Leukippos)



Photo: Willott, Berlin

Von der Aufführung der Berliner Staatsoper

Peter Anders Maria Cebotari Torsten Ralf

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 12, September 1939

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

Während dieses Heft ausgedruckt wird, hat die Befreiungsstunde für Danzig bereits geschlagen. Die ehrwürdige Hansestadt, die sich in ihrer vielhundertjährigen Geschichte stets polnischem Machtanspruch als Bollwerk des Deutschtums erfolgreich entgegenstemmte, ist wieder Bestandteil des Reiches!

Der Anteil Danzigs am gesamtdeutschen Kulturschaffen ist von jeher auf allen Gebieten bedeutend. Danzig behauptet auch in der deutschen Musikgeschichte einen hervorragenden Platz. Um nur ein Beispiel für viele zu nennen: Die aus dieser deutschen Landschaft erwachsene Zoppoter Waldoper hat als Pflegestätte deutscher Musik allgemeine Geltung erlangt. Ein Beitrag des vorliegenden Heftes würdigt einen geschichtlichen Ausschnitt des lebendigen Musiklebens der Stadt Danzig.

Inzwischen hat die Wehrmacht auf Befehl des Führers den frechen Herausforderungen und Machtgelüsten der Polen ein Ende gesetzt. Mit dem Vordringen unserer Truppen werden täglich große Teile alten deutschen Siedlungslandes frei. Seit der Zeit der Ordensritter gehört auch dieses Gebiet zu den deutschen Kulturlandschaften, deren geistige Ausstrahlungen Jahrhunderte hindurch die Nachbarvölker entscheidend beeinflußten. Der deutschen Musik fiel vom 13. Jahrhundert ab dabei eine führende Rolle zu. Städte wie Graudenz, Bromberg, Thorn und manche andere waren schon damals nicht nur die militärischen und politischen Stützpunkte und Hochburgen des Deutschtums, sondern gleichzeitig kulturelle Mittelpunkte ihres Landschaftsraumes.

Am Beispiel der Musik lassen sich diese starken und ununterbrochenen Einwirkungen der deutschen Kultur mit am besten ablesen. – In diesem Zusammenhang kommt unserem Leitaufsatz „Vom deutschen Geist in der polnischen Musik" besondere Bedeutung zu.

Herbert Gerigk.

Vom deutschen Geist in der polnischen Musik

Von Kurt Hennemeyer, Frankfurt a. d. Oder

In Polen, das gegenwärtig unter den Fieberschauern einer an Wahnsinn grenzenden Deutschenhetze erzittert, kann man wieder einmal jenen alten Haßgesang hören, den der moderne polnische „Dichter" Lucjan Rydel seinen „Gefangenen" Dembiec über „das Grauen der deutschen Herrschaft" anstimmen ließ und der in vielen politischen Reden polnischer Hetzapostel der Nachkriegszeit ständig wiederkehrte:

„Wohin der Deutsche seinen Fuß stellt,
Dort blutet die Erde hundert Jahre.
Wo der Deutsche Wasser schöpft und trinkt,
Dort fault die Quelle hundert Jahre.
Dort, wo der Deutsche dreimal Atem holt,
Dort wütet hundert Jahre die Pest.
Wenn der Deutsche die Hand reicht,
So geht der Friede in Trümmer.
Denn alles ist ihm im Wege,
Wenn er nicht regieren kann.
Die Frösche quaken im Teiche,
Aber deutsch quaken wollen sie nicht.
Selbst der Vogel im Walde ärgert den Deutschen,
Da er deutsch nicht singen und zwitschern will.

Und hättest du tausend Jahre etwas in deinem Besitz,
Der Deutsche ist bereit zu schwören, daß es ihm gehöre.
Die Starken betrügt er,
Die Schwachen beraubt und würgt er!
Und führte ein direkter Weg zum Himmel,
Er würde sich nicht scheuen, Gott zu berauben.
Und wir werden es noch erleben,
Wenn der Deutsche die Sonne vom Himmel stiehlt."

Im Anschluß an dieses verbrecherische Machwerk wagte — um nur ein Beispiel noch anzuführen — im Juni 1928 der nationaldemokratische Sejm-Abgeordnete Prälat Klos als echter „Priester des Hasses" zu erklären: „Für uns ist das alles weder Geheimnis noch eine besondere Neuigkeit; wir haben es am eigenen Leibe gespürt."
Trefflicher konnten nach alter „Haltet-den-Dieb"-Taktik die eigenen polnischen Wesenszüge nicht dargestellt werden, als es dem „großen" Dichter Rydel in seinem „lyrisch-dramatischen" Erguß gelungen ist. Alle wesentlichen Merkmale polnischer Minderwertigkeit sind in diesen wenigen, dem deutschen Volke angedichteten Zeilen in geradezu bewundernswerter Vollständigkeit zusammengetragen worden. Wir wollen hier nur einmal auf jene Stelle dieses „Gedichtes" Bezug nehmen, das von der Achtung des Besitzes der anderen handelt.

In der Kenntnis des polnischen Charakters hat es uns niemals überrascht, daß das Polentum überall dort den Boden der Wahrhaftigkeit verließ, wo ihm durch eigenes Unvermögen jeder wirklich überragende Erfolg versagt blieb. Geschichtsfälschungen

und Entstellungen unabänderlicher Realitäten gehören seit jeher zu den ständigen Hilfsmitteln der polnischen politischen Propaganda. Da werden große Deutsche einfach als Polen ausgegeben; alte deutsche Städte sollen „befreit in den Schoß der Mutter Polen" zurückkehren. Und mit geradezu erstaunlicher Rücksichtslosigkeit werden Leistungen des deutschen Geistes annektiert oder abgeleugnet.

Der Streit, der von polnischer Seite um den letzten großartigen Repräsentanten mittelalterlicher deutscher Kunst, um den Nürnberger Bildhauer Veit Stoß, wie auch um den großen deutschen Naturgelehrten Kopernikus entfacht wurde, bildet nur einige winzige Glieder in der endlosen Kette polnischer Geschichtsentstellungen und Tatsachenfälschungen, mit denen das Polentum seine bestehende und naturbedingte geistige Armseligkeit zu verdecken sucht. Man ist sich dabei in Polen sehr wohl bewußt, daß der deutsche Geist an der Gestaltung dieses Landes und Lebens in hervorragendem Maße teilgehabt hat; daß in „polnischen" Städten, wie der alten deutschen Ordensritterstadt Thorn, bis zum Jahre 1724 nur Deutsche das Bürgerrecht erwerben konnten und daß die Könige von Polen mit den Städten in Pommerellen nur in deutscher Sprache verkehrten. Man weiß auch sehr wohl, daß die deutschen Aufbaukräfte in Polen Jahrhunderte hindurch den beständigsten, nachhaltigsten und auch heute noch in unverminderter Stärke fortwirkenden Einfluß auf die Entwicklung des gesamtpolnischen Lebens ausgeübt haben. Wer die Geschichte des Polentums durchforscht, stößt immer von neuem auf die gewaltigen Kraftströme deutschen Geistes, die der Kultur und der Kunst in Polen das Antlitz gaben.

In der Erkenntnis ihrer eigenen Armseligkeit haben sich denn auch polnische Kultur-„Historiker" bereit gefunden, in ihren „wissenschaftlichen" Darstellungen die Kunst in Polen nur zu gern und allzuoft mit dem Begriff polnische Kunst zu vertauschen. Auf billigere und bequemere Art ist das kulturelle Schaffen nichtpolnischer Künstler in Polen nicht auf das polnische Kulturkonto zu buchen. Und in diesem Konto sind durch die Bestimmung der göttlichen Vorsehung viele Posten auf allen Seiten offengeblieben. Kein Volk der Erde braucht sich der Erkenntnis dieser gottgewollten Realität zu schämen. Die Anerkenntnis dieser naturbedingten Gegebenheiten aber bildet die erste der selbstverständlichen Voraussetzungen der gegenseitigen Achtung und des Sichverstehenwollens unter den Völkern. Wir wollen daher in diesem kurzen Rückblick auch nicht von den aktuellen politischen Differenzen ausgehen, so kompromißlos sie auch im Sinne des ungebeugten Rechtes gelöst werden müssen. Wir wollen hier vielmehr der hoffentlich auch in weiten Kreisen Polens bekannten Tatsache Rechnung tragen, daß Deutsche und Polen in Osteuropa seit vielen hundert Jahren in engster Raumgemeinschaft und damit auch in besonders engen politischen und kulturellen Beziehungen gestanden haben und in Zukunft weiterhin stehen werden müssen. Damit bleiben auch die geschichtlichen Tatsachen früherer Gemeinsamkeiten allzeit bestehen. Sie lassen sich am wenigsten aus der Welt schaffen oder auch nur im geringsten verkleinern durch jene gerissenen Gauklerkunststückchen propagandistischer Taschenspieler, mit denen man in Polen und nicht minder in den westlichen Demokratien die Wirklichkeiten gern aufheben möchte.

So ist denn auch die Kunst in Polen kein begrenzt-örtliches Problem, das an den will-

kürlich gesetzten Grenzpfählen der polnischen Republik haltmacht. Jahrhunderte hindurch sind die Kräfte deutschen Geistes über diese Grenzen nach Polen geflossen und haben zu einem wesentlichen Teile jene Werke der Kunst erstehen lassen, die heute die Kunst in Polen bilden und die recht oft als — „polnische Kunst" der Welt gerühmt werden.

Es ist jedoch bezeichnend und aufschlußreich zugleich für die schwache eigenschöpferische Kraft des polnischen Volkstums auf dem Gebiete der Kunst, wenn vor allem die Musik, jene Kunst also, die die edelsten und reifsten Seelenkräfte eines Volkes voraussetzt, ohne die gestaltende und aufbauende Kraft des deutschen Geistes kaum mehr denkbar ist. Wir haben daher durchaus Verständnis dafür, wenn man dieser Tatsache gegenwärtig in Polen nicht die Beachtung schenken möchte, die ihr dennoch zukommt. Und es ist nicht minder aufschlußreich, daß die chauvinistische Propaganda des Polentums in bezug auf die werbende Kraft der polnischen Musik sehr vorsichtig und zurückhaltend geblieben ist.

Polnische Historiker der Vorkriegszeit haben den bestimmenden Einfluß, den vor allem deutsche Künstler auf die Musikentwicklung in Polen seit vielen Jahrhunderten genommen haben, in objektiven Darstellungen und wissenschaftlich-sachlichen Abhandlungen klar und unmißverständlich aufgezeigt. Und auch dieser kurzgefaßte, lediglich die wichtigsten Erscheinungen behandelnde Abriß fußt in erster Linie auf den historischen Erkenntnissen bekannter polnischer Musikwissenschaftler, die sich die exakte Gründlichkeit ihrer wissenschaftlichen Arbeit zumeist auf deutschen Universitäten und unter der Führung berühmter deutscher Professoren und Hochschulkünstler erwarben. So promovierte Zdzislaw Jachimecki in Wien zum Dr. phil. Als langjähriger Schüler von Kroyer, Sandberger und Wölfflin arbeitete Adolf Chybinski in München, und Heinrich Opienski behandelte in Leipzig in einer ausführlichen Studie das Leben und Wirken des „polnischen" Lautenisten Valentin Greff-Bakfark, der einer alten deutschen Familie im siebenbürgischen Kronstadt entstammt. Die Reihe der polnischen Musikwissenschaftler, die auf deutschen Hochschulen ihre Ausbildung erfuhren, ließe sich mühelos weiter fortsetzen.

Wesentlich ist in diesem Zusammenhange, daß sie alle bei ihren Arbeiten in Deutschland wie auch in ihren Forschungen als Lehrer einer polnischen Universität die mehr oder weniger direkte und indirekte unumgängliche Feststellung machen mußten, daß alle jene Epochen, die in der polnischen Literatur als „die klassischen Zeiten der polnischen Musik" gefeiert werden, ihre schöpferischen Impulse dem deutschen und dem italienischen Einfluß verdanken. Wenn man heute in Warschau das 15. Jahrhundert gern als eine der polnischen Glanzepochen hinzustellen bestrebt ist, dann muß es besonders auffallen, daß aus dieser sogenannten „Glanzepoche" polnischen Volkstums so gut wie nichts an Dokumenten nationaler polnischer Musik erhalten ist. Das wenige, das die Zeiten überdauern konnte, zeigt dabei noch die deutlichen Spuren des deutschen Einflusses. Musikgeschichtlich gesehen ist das jagellonische Zeitalter, das die Jahre von 1386—1572 umspannt, erfüllt von der deutschen Spätgotik und den Strömungen der italienischen Musik. Aus beiden Quellen greifen die polnischen Musiker Anregungen

auf. Wie die Werke des Nikolaus von Radom erkennen lassen, suchen sie diese Anregungen selbständig fortzubilden. Dabei bleibt aber dieser Nikolaus, dem Adolf Chybinski in seiner Krakauer Schrift „Das Verhältnis der polnischen Musik zur abendländischen im 15. und 16. Jahrhundert" verdientermaßen eine gesteigerte Bedeutung zuweist, seiner inneren Haltung nach durchaus deutsch. Und auch das Messenfragment aus jener Zeit, das Chybinski als eines der wenigen erhaltenen wertvollen Beispiele frühpolnischer Musik heranzieht, verrät so viele fremdländische Spuren, daß angesehene polnische Kritiker der Vorkriegszeit die polnische Herkunft dieses Kunstwerkes sehr in Zweifel stellen mußten. Während in der Frühzeit der Jagellonen der deutsche Einfluß noch neben manchen geistigen Strömungen Italiens stand, übernahm später, in den Jahren Maximilians und Karls V., die deutsche Musik nahezu die alleinige Führung der gesamten polnischen Musikkultur. Hier war es wieder vor allem die polnische Kirchenmusik, die durch Übertragung oder Nachahmung deutscher Weisen ihre eigentliche Entfaltung verdankte. Wir verweisen in diesem Zusammenhange nur auf die außerordentlich aufschlußreichen Bekundungen hin, die der polnische Historiker A. Brückner über den Einfluß des deutschen Klosters St. Gallen auf die polnische Kirchenmusik niedergelegt hat.

Zu den vollendetsten Denkmälern altpolnischer Kirchenmusik werden schließlich auch die „Melodie na psałterz polski" gerechnet, jene vierstimmigen Psaltermelodien, die Mikołaja Gomolka (geb. um 1530, gest. 1609 zu Krakau) als einer der bedeutendsten polnischen Meister des 16. Jahrhunderts zu den Texten des polnischen Dichters Jan Kochanowski schrieb. Es ist viel zu wenig bekannt geworden, daß auch dieser Klassiker der polnischen Musik seine künstlerische Entwicklung dem deutschen Instrumentalisten Hans Claus verdankt, der in königlichen Diensten stand und zu den ausgezeichnetsten deutschen Meistern zählte, die der Jagellone Sigismund II. August neben den niederländischen und italienischen Instrumentalisten an seinem Hofe hielt. Bereits das äußere Bild dieser „Melodie na psałterz polski" des Nikolaus Gomolka läßt den starken Einfluß deutscher Vorbilder klar erkennen. Im Sinne unserer heutigen Partituren fügte Gomolka bei der Aufzeichnung seiner vierstimmigen Melodien die einzelnen Stimmen untereinander. Er wählte damit eine bis dahin völlig unbekannte Form der musikalischen Aufzeichnung. Erst wenige Jahre vorher hatte sie der Torgauer Musiker Leonart Schroeter (geb. um 1540 in Torgau, gest. 1595 zu Magdeburg), den die Musikgeschichte als einen der besten deutschen Meister dieses Jahrhunderts rühmt, zum ersten Male angewandt. Desgleichen läßt der melodische Aufbau dieser Psaltermelodien die kraftvollen deutschen Vorbilder offen hervortreten, so wie sie der reformatorische Choral, besonders in den Werken Johann Walthers, in reicher Fülle bot.

Die musikalischen Kraftströme, die die Jahrhunderte hindurch von Deutschland nach Polen flossen, sind im Mittelalter so gewaltig, daß sogar die berühmte Rorantisten-Kapelle, die zeitweilig das Gesicht der polnischen Musik bestimmte, unter deutschem Einfluß steht. Dieser meisterliche Chor an der Kathedrale zu Krakau, den Sigismund I. im Jahre 1543 begründete und der teilweise noch in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts sang, zählte immer wieder Sänger deutscher Abstammung zu seinen Mit-

gliedern. Wenn polnische Historiker aber diesen aus elf Sängern bestehenden Chor als „polnische Sixtina" bezeichnet haben, so liegt in diesem Vergleich zweifelsohne eine starke Überschätzung der tatsächlichen kulturellen Bedeutung, die die Rorantisten-Kapelle als Bewahrer der Tradition des reinen A-cappella-Stiles in Polen erlangt hat. Es entspricht dem gesunden Gesetz natürlichen Werdens, daß die deutsche Musik in der alten polnischen Hauptstadt eine so hervorragende Rolle spielen konnte. Die Königsstadt Krakau hatte sich ja eng der Kultur der deutschen Städte angeschlossen, und kein Geringerer als der bekannte polnische Historiker Prof. Dr. Jan Ptasnik hat in seinen vielseitigen Forschungen im „Rocznik krakowski", dem „Krakauer Jahrbuch", oftmals den beispiellosen Einfluß des Deutschtums auf das polnische Leben in seiner Gesamtheit eindeutig nachgewiesen. Es ist den Kreisen der polnischen Geschichtsforschung auch heute durchaus nicht unbekannt, daß die deutschen Bürger jahrhundertelang das kulturelle Leben Krakaus im deutschen Sinne formten, daß daher auch das Deutsche (und nicht etwa das Polnische!) neben dem Lateinischen die Amtssprache der Behörden bildete, daß in der wundervollen gotischen, also aus germanischem Geiste erstandenen Marienkirche ebenso wie in den übrigen Kapellen deutsche und polnische Predigten gehalten wurden; daß endlich deutsche Lehrer an der alma mater Jagellonica unterrichteten und zahllose Scholaren aus dem Reich nach Krakau zogen, wie polnische Schüler nach Deutschland wanderten, der Heimat schöpferischer Geistigkeit.

In diesem deutschen Leben der alten polnischen Königsstadt Krakau entfaltet sich auch die Musikkultur in einer herrlichen Blüte. Der polnische Kulturhistoriker A. Brückner hält in seiner „Geschichte der polnischen Kultur" dieses grandiose Aufblühen eines ausgesprochen deutschen Musiklebens in Krakau „weiter nicht für verwunderlich". Er gibt gleichzeitig auch die volkspolitisch nicht unwichtige Begründung seiner Erkenntnis, wenn er erklärt, daß „die Deutschen eben ein musikalisches Volk" seien.

Ungezählt sind bisher all die vielen deutschen Organisten, Instrumentalisten, Musikanten und Theoretiker, Instrumentenbauer und Lautenschläger geblieben, die sich in schier endloser Reihe in den Rechnungsbüchern und Registern der einstigen polnischen Hauptstadt nachweisen lassen. So findet sich zur Zeit, als der Nürnberger Veit Stoß in Krakau unvergängliche Zeugnisse deutscher Schöpferkraft und deutschen Kunstempfindens der Nachwelt überliefert, auch der „erz- und herzdeutsche Meister" Heinrich Finck (1445 bis 1527) als gern gesehener Lehrer und Musiker in Krakau ein. 1489 wird er Mitglied der Krakauer Hofkapelle, die er unter den polnischen Königen Johann I., Alexander und Sigismund bis zum Jahre 1510 als Kapellmeister geführt zu haben scheint. Hier in Krakau gehörte er zu dem großen Freundeskreise, den der deutsche Humanist Konrad Celtes in Krakau um sich geschart hatte.

Wie neben Veit Stoß weiter Hans Dürer, der Bruder Albrechts, Hans Sueß von Culmbach, Beheim und andere bildende Künstler als Künder deutschen Geistes in Krakau wirkten, so traten auch neben Heinrich Finck in der polnischen Hauptstadt noch andere deutsche Musiker auf, deren Namen unvergessen sind. Adolf Chybinski hat die vielseitige Befruchtung, die die polnische Musikkultur durch das Deutschtum zu dieser Zeit erfahren hat, in seinem aufschlußreichen und in diesem Rahmen auch besonders wert-

voll zu bezeichnenden Aufsatze „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland" unmißverständlich nachgewiesen. Zwar hätten sich „die deutschen Bürger von Krakau" — so schreibt er — „nach 1550 fast ausnahmslos polonisiert; jedoch die Beziehungen zwischen Krakau, der Hauptstadt der polnischen Kultur, und Deutschland haben auf polnische Musik und Musikkultur einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt". Vor allem zogen die deutschen Provisoren der Krakauer Marienkirche deutsche Organisten und Instrumentenbauer an. Unter ihnen verdient der in Koburg geborene Johann Hummel besonders erwähnt zu werden, der viele Orgeln für polnische Kirchen gebaut hat. Man wird sich auch des „Peter Handler aus Kitzingen in Franken" entsinnen, der das Werk der Krakauer Marienkirche renovierte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört zu den „renommierten Instrumentenfabrikanten" der Deutsche Bartholomäus Kiecher, dessen Name in verschiedenen Schreibungen wiederkehrt. Auch der hervorragende Balthasar Dankwart, seines Zeichens Geigen- und Lautenbauer, darf nicht vergessen werden. Aber „es sind selbstverständlich" — so schrieb Adolf Chybinski in seinem Aufsatz kurz vor Ausbruch des Weltkrieges — „nicht alle bis jetzt festgestellten Namen der Instrumentenbauer deutscher Herkunft, wohl aber die bedeutendsten!" Von den deutschen Kunsthandwerkern, die aus den Heimstätten deutschen Gewerbefleißes nach Polen zogen, hat der polnische Instrumentenbau auch in den späteren Jahren seine wichtigsten Anregungen und Instruktionen erhalten.

Mancher dieser deutschen Instrumentenbauer trat zudem noch neben Italienern, Böhmen und Niederländern als Musiker in die Dienste des königlich polnischen Hofes. Auch in den Privatkapellen der polnischen Magnaten finden sich immer wieder deutsche Instrumentalisten. Dabei beschränkt sich dieser starke deutsche Einfluß auf die königliche Kapelle nicht nur auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts — wie Adolf Chybinski gelegentlich bemerkte —, sondern reicht weit hinein bis in das 18. Jahrhundert. Es sei hier nur auf den Danziger Paul Siefert (geb. 1666 in Danzig) verwiesen, den Schüler des berühmten J. P. Sweelinck. Von ihm wissen wir, daß er sich als Mitglied der Hofkapelle König Sigismunds III. von Polen bevorzugter Wertschätzung erfreute und als einer der bedeutendsten Warschauer Musiklehrer seiner Zeit, dem auch die Aus- und Fortbildung der polnischen Musikanten oblag, eng befreundet gewesen sein soll mit dem Kirchen- und Kammerorganisten des königlichen Hofes, Tarquino Merula. So brachten denn auch — wie Max Seiffert bereits vor Jahren in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft nachgewiesen hat — die Söhne Sigismunds, Wladislaw IV. und Johann II. Casimir, diesem deutschen Musiker aus dem deutschen Danzig das größte Wohlwollen entgegen. Und in der Erinnerung an diese Ehrungen durch das polnische Königshaus schrieb Siefert auf den Titel seiner 1640 in Danzig erschienenen Psalmen „Vor zeiten in Königl. Capelle Königs in Polen Sigismundi III. Sel. Hochl. Gedächtniß". In diesem Zusammenhange muß auch des damals weitberühmten Lautenisten Valentin Greff-Bakfark gedacht werden, eines Deutschen aus Kronstadt, der der Musik in Polen in ihrer frühen Entwicklung einen bewundernswerten Auftrieb gegeben hat. Sein Wirken, das Hans-Peter Kosack in seiner tiefgründigen „Geschichte der Laute und Lautenmusik

in Preußen" eingehend berücksichtigen konnte, war während seiner langjährigen Anwesenheit am polnischen Hofe so allgemein einflußreich auf die gesamte polnische Musikkultur seiner Zeit, daß polnische Dichter die Kunst des Deutschen in ihren Liedern und Epigrammen verherrlichten. „Nach Bakfark spielt niemand mehr die Laute", sagte der Volksmund und sprach damit am deutlichsten aus, wieviel Freude dieser deutsche Musiker dem polnischen Menschen geschenkt haben muß.

Neben Valentin Greff-Bakfark, der 1576 als Mitglied der deutschen Landsmannschaft in Padua an der Pest starb, steht zur gleichen Zeit Johannes de Lublin, in dessen sehr umfangreicher Orgeltabulatur das Polentum eines der wertvollsten und wichtigsten Denkmäler seiner Musik im 16. Jahrhundert verdankt. Adolf Chybinski macht als genauer Kenner der deutschen Einflüsse auf die polnische Musikkultur von dieser berühmten Orgeltabulatur folgende aufschlußreiche Feststellung:

„Bei ihr müssen wir uns länger aufhalten, weil sie nicht nur für die polnische, sondern auch (und zwar hauptsächlich) für die deutsche Musikgeschichte von bedeutendem Belange ist. Für Polen, weil sie beweist, daß zwischen 1530 und 1540 die internationalen Einflüsse sich hier mit besonderer expansiver Wirkung vereinigten, für Deutschland, weil sie unbekannte Werke der Großmeister deutscher Tonkunst enthält und deren Einflüsse auf die polnische Musik fortgesetzt offenbart." Und bei der nachfolgenden eingehenden Beschreibung dieser „umfangreichsten Tabulatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts" stellt der verdienstvolle polnische Musikhistoriker fest: „In der Anlage und Notation ist sie den deutschen Orgeltabulaturen nicht nur sehr ähnlich, sondern wohl nachgebildet."

Die theoretische Einleitung zu dieser umfangreichen Handschrift weist auf den starken Einfluß hin, den auch die deutschen Musiktheoretiker dieses kraftvollen Jahrhunderts auf die Musikentwicklung in Polen genommen haben. Wir wollen hier nur einiger gedenken, deren Traktate zu den bekanntesten in Polen gehörten und die nicht selten als „polnische" Musiktraktate in die Musikgeschichtsbetrachtung gezogen wurden. So stammt das um 1519 wahrscheinlich in Krakau entstandene „Epithoma utriusque musices prachticae" von Stephanus Monetarius Cremnicensis und der in das Jahr 1540 fallende Traktat „De musicae laudibus oratio" von Georgius Libanus Legnicensis. Sowohl Monetarius (zu deutsch: Münzer) wie auch Georg Liban, der aus Liegnitz stammte, waren Deutsche. „Man gab den fremden, hauptsächlich deutschen Traktaten den Vorzug", so schrieb Adolf Chybinski, „was noch im 17. Jahrhundert (trotz Zarlino und den Italienern) also in der Epoche des in der polnischen Musik allein herrschenden Italienertums geschah."

Wir wollen uns nur der reichen Arbeit Kirnbergers, des Bach-Schülers, entsinnen, der ein Jahrzehnt als Komponist und Theoretiker im Dienste des polnischen Fürsten Lubomirski und des Grafen Rzewuski stand. Von den auffälligen Musikantenerscheinungen jenes „italienischen Zeitalters der polnischen Musik" sei auch noch Johann Abraham Peter Schulz genannt, der auf Kirnbergers Empfehlung fünf Jahre als Privatmusiklehrer in Polen lebte.

Es entspricht daher durchaus der natürlichen Entwicklung der Musik in Polen, wenn das deutsche Element auch in der Entwicklungsgeschichte der Oper in Polen verhältnismäßig frühzeitig in Erscheinung tritt. Seit dem Jahre 1633 hatte bereits am königlichen Hofe zu Warschau eine italienische Oper bestanden. Sie muß Ende des 18. Jahrhunderts weichen, nachdem die Vormachtstellung der italienischen Oper in Deutschland durch den Sieg Mozarts ins Wanken geraten war. In ihre Stelle trat die nationale polnische Oper, deren Begründer wieder ein Deutscher Musiker sein sollte. Er hieß Joseph Xaver Elsner und ist sowohl als Lehrer Frederic Chopins und Stanislaw Moniuszkos wie auch als Opernkomponist unvergänglich in die Geschichte der Musik in Polen eingegangen. Hören wir, was der polnische Historiker F. Hoesick in den Jahren vor dem Kriege über Joseph Xaver Elsner zu sagen weiß:

„Die Tätigkeit der ersten zehn Jahre dieser Kunststätte (gemeint ist die Warschauer Oper) ist eng mit dem Namen Joseph Elsner, dem Schöpfer der polnischen Musik, verbunden. Vor dem Jahre 1799, in dem Elsner nach Warschau kam, war alles, was zum Ruhme der Vertreterin der Tonkunst unter den Musen geschehen war, eine mehr oder minder glücklich vorbereitende Vorstufe zu der wirklichen nationalen polnischen Musik, deren hervorragendste Vertreter Chopin und Moniuszko (der eine deutsche Mutter hatte, seine musikalische Ausbildung in Berlin erhielt und ‚trotzdem' der Schöpfer der polnischen Nationaloper ‚Halka' wurde) wurden und deren gegenwärtige würdige Vertreter Zelenski, Noskowski, Münchheimer, Gall, Stojowski, Melzer und der berühmteste unter ihnen, der Klavierkönig Paderewski, sind. Sie nehmen alle, wie Flüsse von ihrem Urquell, ihren Anfang von Elsner. Er ist der geistige Vater der ganzen Geschlechterreihe derjenigen polnischen Musiker, die als die ersten ihre Kunst in den Tempel der allgemein-europäischen Musik einführten und ihr dort eine Ehrenstellung sicherten."

Nicht weniger interessant ist schließlich auch das Urteil, das der Warschauer Musikhistoriker Polinski über Xaver Elsner fällte, als er schrieb:

„Sein Name ist so eng mit der Geschichte der polnischen Oper und dem Warschauer Konservatorium verbunden, sein Einfluß auf die Entwicklung unserer in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts so groß, er selbst diente der polnischen Bühne so treu, und endlich verbanden ihn mit der polnischen Gesellschaft so enge Beziehungen, daß er — obwohl er seiner Herkunft nach ein Deutscher war — bei allen polnischen Geschichtsschreibern stets als einer der besten und verdienstvollsten polnischen (!!!) Tondichter gelten wird."

Die polnischen Musiker haben stets in dem Deutschen Joseph Xaver Elsner, der 1769 in dem schlesischen Grottkau geboren wurde, den eigentlichen „Schöpfer der modernen polnischen Musik" verehrt. Mit dieser Widmung überreichten sie ihrem Lehrer im Jahre 1820 einen goldenen Ring als äußeres Zeichen ihrer Dankbarkeit. Und der gleiche Geist der Dankbarkeit und Ergebenheit bewegte Polens bedeutendsten Opernkomponisten Stanislaw Moniuszko, als er seinem Lehrer Elsner bei der Überreichung eines

eigenen Streichquartettes die Worte widmete: „Wem am ehesten, wenn nicht dem Begründer unserer Landesmusik, gebührt die Huldigung jedes ihrer Liebhaber?"
Es steht außer Zweifel, daß die auf dem Werk Joseph Xaver Elsners erwachsene Musik in Polen manchen blutvollen polnischen Musiker hervorgebracht hat. Und es hieße in die gleichen Fehler des blinden polnischen Chauvinismus verfallen, wollten wir in diesem kurzgefaßten historischen Rückblick die nationalpolnischen Elemente übersehen oder verkennen, die in der neueren polnischen Musik zur Entfaltung kamen. So wird Frederic Chopin, der seine stärksten künstlerischen und schöpferischen Anregungen aus den Nationalmelodien seiner polnischen Heimat empfing, stets als einer der wenigen großen Repräsentanten echter nationalpolnischer Musik in Deutschland angesprochen werden. Es ist aber vielleicht für viele Polen selbst nicht uninteressant zu erfahren, wie innig sich auch ihr großer Sohn Chopin mit dem deutschen Geist verbunden fühlte und welch gewaltige Impulse er neben der Stimme seiner völkischen Seele der deutschen Schöpferkraft verdankte. Mit rührender Liebe hing Chopin an seinem Lehrer Elsner. Dieser Liebe entsprossen vielleicht bereits jene reizenden, völlig deutschen Variationen über den „Schweizerbuben" („Variations... sur un air allemand"). Es handelt sich bei den Kompositionen, die wahrscheinlich aus dem Jahre 1824 stammen, um eines der frühesten Werke des damals noch gänzlich unter deutschem Einfluß stehenden angehenden jungen Meisters. Aber auch in den späteren Jahren wird die innere Verbundenheit Chopins mit dem musikantischen Geiste des Deutschtums immer wieder offenbar. Einer der besten Kenner des Chopinschen Kunstwerkes und zugleich einer der tiefgründigsten und sachlichsten Musikkritiker aller Zeiten, Robert Schumann, hat diese Bindungen häufig aufgezeigt und u. a. darauf hingewiesen, daß „Beethoven seinen (Chopins) Geist in Kühnheit, Schubert sein Herz in Zartheit und Field seine Hand in Fertigkeit" bildeten.

In der polnischen Literatur hat man zwar versucht, diesen Einfluß Beethovens und Schuberts gelegentlich als wenig bedeutend hinzustellen. Man betonte, daß — wenn schon deutscher Einfluß empfunden werden könne — er mehr den Charakter der Spohrschen Musik zeige. Man hat dabei jedoch übersehen, daß das Werk Ludwig Spohrs häufige Verwandtschaft mit dem Wesen Beethovens und Schuberts erkennen läßt. Auch Frederick Nieck, der zum Engländer gewordene Düsseldorfer Musiker, weist in seiner Chopin-Biographie „Frederic Chopin as a man and musician" auf die inneren Beziehungen zum Deutschtum hin und betont, daß „Mozart und Bach die Götter Chopins" gewesen seien. Wie eng diese geistigen Beziehungen zwischen Chopin und diesen beiden Großmeistern der deutschen Musik, vielleicht den deutschesten aller deutschen Musiker, gewesen sind, hat Chopin selbst mehrfach erkennen lassen. Es geht aus jenem aufschlußreichen Brief hervor, den Robert Schumann am 31. Januar 1840 von Leipzig an Dr. Keferstein schrieb und in dem es u. a. heißt: „... Wenn Chopin sich auf einen öffentlichen Vortrag vorzubereiten hatte, spielte er niemals das Stück, das er vorzutragen gedachte, sondern Bach, — und seiner Schülerin Me. Dubois empfahl er, ‚de toujours travailler Bach'."
Trotz mancher beachtenswerter Ansätze läßt die polnische Musikentwicklung während

der letzten hundert Jahre nur vereinzelte reinpolnische Entfaltungen in der Musik erkennen. Typische Äußerungen polnischen Volkstums, gestaltet in unvergänglichen Meisterwerken polnischer Musik, so wie sie für die Bezirke des deutschen Geistes in ungezählten Leistungen deutscher Meister vorliegen, bleiben vereinzelt. Man erkennt zwar an vielen Beispielen aus dem an sich reichen Musikschaffen in Polen während dieses letzten Zeitabschnittes ohne Zweifel das ehrliche Ringen und heiße Sehnen nach einer artgemäßen polnischen Musik. Immer aber erweist sich das „nationale Moment als weniger wurzelhaft und stärkster Verschmelzungen fähig". „Darum steht es auch bei den fortschrittlichsten Vertretern der polnischen Musik Rozycki und Karol Szymanowski (der übrigens der Ukraine entstammt) nicht in isoliertem Gegensatz zu den romanischen und germanischen Einflüssen, sondern verbindet sich viel stärker mit ihnen, als dies z. B. bei der ungarischen Musik" der Fall gewesen ist. Immer wieder sind es deutsche Vorbilder oder deutsche Meister selbst, die der polnischen Musik eine neue Entwicklung und kräftige Entfaltung verleihen.

Es ist unmöglich, in diesem engen Rahmen all den neueren Strömungen nachzugehen, die von Deutschland aus die Entwicklung der polnischen Musik wenn nicht völlig bestimmt, so doch zumindest unter Zurücklassung auffälliger Spuren durchkreuzt haben. Denken wir nur an den fruchtbaren Wladyslaw Zelenski (1837—1921), der unter dem zwingenden Bann der deutschen Klassik steht, die nicht nur in Polen wirksam wurde, sondern die gesamte europäische Musikkultur anregte. „Der Stil seiner Lieder" — so schreibt Zdzislaw Jachimecki von dem lyrischen Schaffen Zelenskis — „erinnert bei allen polnischen Merkmalen ihrer melodischen Mittel und des inneren Wesens an den Wiener Meister." Mit dem „Wiener Meister" wird auf Johannes Brahms hingewiesen, „mit dem Zelenski manche Züge gemein" hatte. Auch starke „Schumannsche Einflüsse sind in seiner Kunst fühlbar".

Als Richard Wagners beispielloses deutsches Kunstwerk die Welt eroberte, mußte selbst die polnische Kunstwissenschaft vor der gigantischen Größe deutschen Schöpfertums das musikdramatische Unvermögen ihres eigenen Volkstums anerkennen. „Ob die slawischen Nationen einen in der Art von Wagner, nur auf nationalen Ideen fußenden Reformator hervorbringen werden, das weiß der liebe Gott!" rief ein zu seiner Zeit bekannter polnischer Musikkritiker aus. Diese Erkenntnis liegt auf der gleichen Ebene, von der aus der größte polnische Musiker, Frederic Chopin, in einem Gespräch mit dem Grafen Perthus das mehrfach belegte Wort äußern konnte: „Laissez moi de ne faire que de la musique de piano; pour faire des operas je ne suis pas assez savant."

Fast sämtliche namhaften polnischen Opernkomponisten der Jahrhundertwende stehen im Abglanz des Großen von Bayreuth. Wir verweisen hier nur auf den 1883 geborenen Humperdinck-Schüler Ludomir Rozycki, der ebenso wie Roman Statkowski (geb. 1860) auch dem Orchesterstil eines Richard Strauß sich anlehnte. Ausgesprochene Wagner-Epigonen sind der aus Podolien stammende Sinfoniker Witold Maliszewski und der Krakauer Zelenski-Schüler Felicjan Szopski, der auch als Vertreter der Musiktheorie Hugo Riemanns am Warschauer Konservatorium sich verdienstvoll einsetzte. Im Stile der Liszt-Wagnerschen Orchesterkunst schreibt ferner der

1883 zu Wilna geborene Piotr Rytel. Und selbst „das erste polnische sinfonische Talent im höheren Sinne", Mieczyslaw Karlowicz, der als schöpferischer Künstler zu früh einem Lawinenunglück bei Zarkopane in den Karpaten zum Opfer fiel, verrät in seinen Werken „trotz slawischer Melancholie" unlösliche Abhängigkeit von Richard Strauß. „In seinen Themen erscheinen" — wie Zdzislaw Jachimecki nachgewiesen hat — „Anklänge ebenso an den Komponisten der sinfonischen Dichtungen ‚Don Juan' und ‚Zarathustra', wie auch an Wagner."

So sei abschließend nur noch auf einen Irrtum hingewiesen, der in das umfangreiche Gebiet der Musik in Polen gehört. Man kann nicht selten die Ansicht vernehmen, daß dem polnischen Volkstum eine besondere musikalische Begabung eigen sei. Man denkt dabei wohl vor allem an das musikantische Element, so wie es uns in den polnischen Tänzen anspricht. Aber selbst dieser volkstümliche Teil der Musik in Polen kann verschiedene enge Bindungen zum deutschen Geist nicht verleugnen. Es mag vielleicht von untergeordneter Bedeutung sein, daß der Warschauer Musikgelehrte und Komponist Henryk von Opienski seine Sammlung „Altpolnische Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert" den deutschen Lauten- und Orgeltabulaturen eines Christof Löffelholtz aus Kolberg, eines Mattheus Waisselius, des Dresdener Hoforganisten August Nörmiger und des Uckermärkers Heinrich Martin Fuhrmann entnehmen mußte. Symptomatisch aber ist in diesem Zusammenhange die Tatsache, daß auch die Frage, ob die sogenannte polnischste aller Tanzformen, die „Polonäse", jemals ein polnischer Nationaltanz gewesen ist, bisher von der polnischen Wissenschaft nicht eindeutig geklärt und bejaht werden konnte. Sie sei (!) — so sagt man — 1574 als rein instrumentale Defiliermusik des polnischen Adels bei der Thronbesteigung Heinrichs III. von Anjou in Krakau erklungen. Die exakten Arbeitsergebnisse des eigentlichen Begründers der deutschen Musikwissenschaft, Hugo Riemann, weisen jedoch in überzeugender Form darauf hin, daß die polnische „Polonäse" in Wahrheit ein spanischer Tanz gewesen zu sein scheint, der über Deutschland nach Polen gelangt sein mag und schließlich in dem Kunstwerk Chopins seine reifste Vollendung erfahren hat.

Es ist ein überaus interessantes Kapitel polnischer Kunst- und Kulturgeschichte, das uns die Musik in Polen bietet. Es kündet von dem unerschöpflichen Kraftquell des deutschen Geistes, dem das Polentum so viele Anregungen und klassische Zeugnisse wahrhafter Kultur verdankt.

Wir haben hier nur einen engen und oberflächlichen Ausschnitt aus diesem Gebiet deutscher Kulturstärke bieten wollen. Es war eine kurze Auswahl von Beispielen, die noch wesentlich erweitert werden kann. Sie genügt aber, um anmaßenden „Forschern", denen ein krankhafter Chauvinismus den Blick für die Realitäten der Geschichte getrübt hat, den Weg zur Besinnung wieder aufzuweisen. Im Hinblick auf die unvergleichliche Fülle höchster Kulturgüter, die das deutsche Volk während des vergangenen Jahrtausends der Menschheit schenkte, halten wir es für würdiger und im Sinne der menschlichen Wohlfahrt für zweckmäßiger, die Elemente herauszustellen, mit denen das Polentum unserem Volke jahrhundertelang verbunden gewesen ist. Wir haben es nicht notwendig, uns mit fremden Federn zu schmücken. Dafür sind wir viel zu reich an

Segnungen und Glücksgütern eines schöpferischen Geistes. Die Einsichtigen des polnischen Volkes — auch sie werden in Polen wieder zu Worte kommen können — haben immer in realem Sinn diese Größe des deutschen Volkes, die unbegrenzte Macht des deutschen Geistes in seinem Einfluß auf die kulturelle Entwicklung Polens erkannt und gewürdigt. Und wenn der sterbende Frederic Chopin als sein musikalisches Vermächtnis den Wunsch an seine Freunde richtete: „Als Andenken an mich spielt Mozart!", dann entrichtete dieser stolze und zugleich edle Pole noch in seiner Todesstunde einen letzten Gruß und Dank an jenes nicht minder stolze und gleichermaßen edle Volk der Deutschen, dem er und mit ihm das ganze Polen auf allen Gebieten seines völkischen Lebens den Aufstieg verdankten. In diesem Geiste der Erkenntnis wies auch der in Deutschland besonders gefeierte polnische Chopin-Interpret und Komponist Raoul von Koczalski in einem Gespräch über die deutsch-polnischen Kulturbeziehungen auf diesen letzten Wunsch Chopins hin. „Ich würde nur" — so erklärte er — „diese Worte noch erweitern auf die Forderung: Spielt Bach, Beethoven, Schubert und den — unsterblichen Wagner!"

Die „Liebhaberkonzerte" in Danzig im ausgehenden 18. Jahrhundert

Von Albert Maecklenburg, Zoppot

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entfaltete sich ein lebendiges musikalisches Kräftespiel im Schoß des Bürgertums des deutschen Danzig, das allmählich gegen die Vorrechte bestimmter, eng umgrenzter Adels- und Hofkapellen siegreich vordrang und sich auch bei der Errichtung von städtischen Konzertgesellschaften sein Lebensrecht sicherte. In ganz Deutschland führten sich damals immer mehr jene „Liebhaberkonzerte" ein, die sich um eine möglichst vielseitige Programmgestaltung bemühten. In Halle fanden bereits seit 1758 wöchentliche Veranstaltungen dieser Art statt, in Berlin gründete Heyne 1724 das erste „Singekränzchen", woraus 1749 J. Ph. Sachs „Musikalische ausübende Gesellschaft" hervorging. In München wurden 1783 Liebhaberkonzerte eingerichtet, die Verwaltung war freilich noch in den Händen des Adels, doch die „Bürger" stellten die größte Zahl der Besucher. Danzigs Musikkultur ist hinter dieser allgemeinen Entwicklung im deutschen Raum nicht zurückgeblieben. Vom Anfang des 18. Jahrhunderts an läßt sich ein großer Vorrat an Kompositionen in Händen zahlreicher musikbegeisterter, wohlhabender Dilettanten verfolgen. Als Vermittler traten von Zeit zu Zeit die Verleger Breitkopf, Hummel und Westphal auf. Aus Leipzig, Dresden, Berlin, aber auch aus dem Auslande traf Aufführungsmaterial ein, das unter den befreundeten Musikzirkeln lebhaft ausgeliehen wurde, zum Teil aber auch von den Verlagen ihnen geschenkweise überlassen blieb.

So kann die Reichhaltigkeit der Danziger Programme dieser Zeit den Historiker nicht überraschen. Einen überzeugenden Beweis für die relativ große Be-

deutung der Danziger Musikkultur liefert Glummert in seinem „Briefwechsel über Danziger Musik und Musiker", Berlin, 1785. Diese Schriftstücke waren an Heinrich Galden in Warschau gerichtet. In diesem Dokument finden sich allein für die Zeit vom 12. November 1781 bis 15. April 1782 21 Sonntagvormittagsprogramme von Liebhaberkonzerten. Den Anfang machten nach Glummert die Konzerte von Golberg. Es folgten dann die Danielschen, die Dührenschen Konzerte, die des älteren Kloth, dann die von Rothenburgk, Wagner (in der Hundegasse), des jüngeren Kloth und von Smithson. Diese Veranstaltungen begründeten rasch den guten Ruf der Musikstadt Danzig. Eine große Zahl von Virtuosen berührte den Ort und kam mit den Konzertveranstaltern in Kontakt. Man fand sich bis zum 15. April 1782 in dem Hause von Kloth ein, die Konzerte leiteten Wagner und Glummert, später verlegte man die Liebhaberkonzerte in die Räume von Bohong. — Eine weitere zuverlässige Quelle ist uns der Traktat von Hingelberg „Über Danziger Musik und Musiker", Elbing, 1785. Hier sind freilich für das Jahr 1785 nur vier Winterkonzerte aufgeführt. Man wird also zur Mitte der achtziger Jahre mit einem geringen Rückgang des eben aufgeblühten Konzertlebens in Danzig rechnen dürfen.

Die Entwicklung der bürgerlichen Musikpraxis jener Zeit bewegt sich in konzentrischen Kreisen. Den innersten Ring stellt das Bürgerhaus mit seiner sorgsam gepflegten Hausmusik und dem erfolgreich eingeführten Privatmusikunterricht dar. Einige der reichsten Kaufleute konnten sich zum Unterricht ihrer Kinder und für die Leitung eigener Privatkonzerte sogar besondere „Musikmeister" leisten, wie uns Löschin in seiner „Geschichte Danzigs" (Danzig, 1823, Band II, S. 369) berichtet. Patrizierfamilien, die seit Jahrhunderten in Danzig ansässig waren, sind als die eigentlichen Träger jener Musikübung feststellbar. So ist jene „Hausmusik", wie wir sie heute bezeichnen würden, aufs engste mit den Namen Uphagen, Gralath (Bürgermeister) und anderen verknüpft, die als alteingesessene Familien die Pflegestätten für die Liebhabermusik gründeten. Im Museum des Uphagen-Hauses in der Langgasse befindet sich noch heute ein Musikzimmer mit einer alten Harfe, einem rötlich-braunen Spinett, dessen abgegriffene, vergilbte Tasten vom fleißigen Gebrauch beredtes Zeugnis ablegen. Am Spinett wurden gesellige Lieder (im Vordergrund stand das Schaffen Reichardts) begleitet. Längst sind die Klänge aus diesen Abendgesellschaften verweht.

Der nächste Ring im Aufbau von Danzigs Musikkultur ist die „Musikgesellschaft" der Liebhaber. In ihr vereinigten sich alle musikbeflissenen Bürger der Stadt ohne Standesunterschied. Das gemeinsame Musizieren bewirkte den zunehmenden Ausgleich bestimmter Standesvorurteile, die in Danzig seit etwa 1700 das Bürgertum in mehrere Lager zerspalten hatten. Man muß sich vorstellen, daß die gesellschaftliche Struktur des alten Danzig bei der Vielfalt einzelner Gewerke, Innungen, Zünfte und Kaufmannsgilden sehr unübersichtlich war und daß jede Gruppe sich für ihre „Privilegien" tatkräftig einzusetzen hatte.

Man wird heute diesen Liebhaberkonzerten einen ganz entscheidenden erzieherischen und ethischen Wert zuschreiben müssen, da sie wesentlich in die sozialen Kämpfe der Zeit eingriffen und versöhnend wirkten. Die pädagogische Bedeutung läßt sich am

besten abschätzen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ja nicht beabsichtigt war, vor anderen zu glänzen, ihnen zu imponieren, sondern es wurde in all jenen Veranstaltungen als Pflicht und Aufgabe empfunden, sich geistig und musikalisch-technisch zu vervollkommnen. Das Virtuosenideal des 19. Jahrhunderts konnte sich vorerst nur sehr langsam Geltung verschaffen. Die Begeisterung einzelner Musikliebhaber ging manchmal so weit, daß man die eigene Kunst an absonderlichen Instrumenten erprobte. So stand in dem Meidingschen Kaffeehause, in dem an jedem Sonnabend die Sinfonien bei Billard- und Kartenspiel der Besucher geprobt wurden, ein riesiger Kontrabaß, der etwa doppelt so groß war wie das normale Instrument. Eine kuriose Phantasieleistung der damals in Danzig sich entfaltenden Instrumentenindustrie. Der Kaufmann Arendt hatte diese Baßgeige in Auftrag gegeben. 1784 erregte das Instrument in Warschau viel Bewunderung.

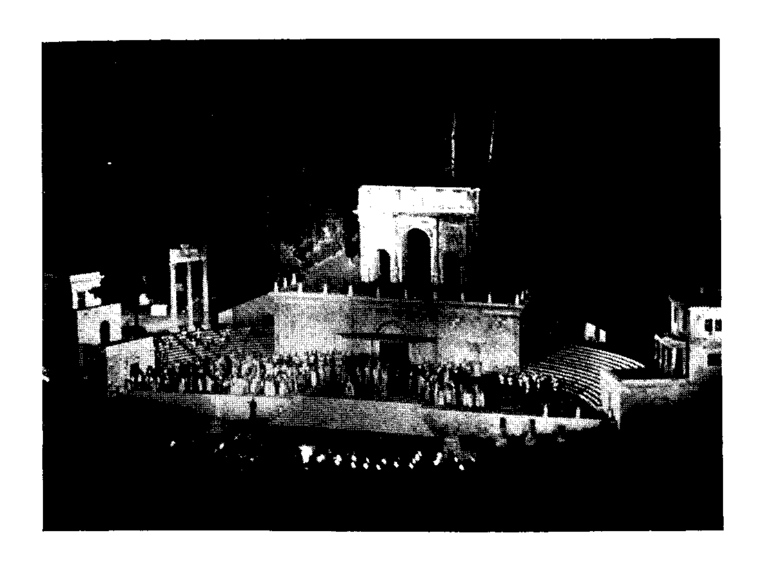
Die Liebhaberkonzerte vereinigten alle möglichen Begabungsunterschiede, Stufen des Lebensalters und Richtungen des Temperaments; der Erfolg wurde zum guten Beispiel und regte zur Nachahmung an. Es war Sitte, bereits zu den Proben zuzuhören, und so erlebte jeder Einzelne das Tonwerk viel tiefer, als es vielen der heutigen Konzertbesucher im hastigen Treiben der von Abwechslungen und Ablenkungen überreichen Großstadt möglich ist. Waren es früher die italienischen concerti grossi oder die französische Suite, an denen sich die älteren collegia musica schulten, so war es jetzt die sinfonische Musik des 18. Jahrhunderts, die die Musikgesellschaften vor schöne Aufgaben stellte.

Werfen wir einen Blick auf die äußere Organisation der Liebhaberkonzerte in Danzig. Die Geschichte überliefert uns ein wertvolles Dokument: die Statuten der Danziger Konzerte vom 17. April 1800. Hier finden wir die zahlreichen Erfahrungen und Erkenntnisse, die man auf dem Gebiet der bürgerlichen Musikbetätigung in Danzig gesammelt hatte, mit allen Möglichkeiten für die Zukunft großzügig zusammengefaßt und in eine klare juristische Form gebracht. Als man das Statut aufstellte, zählte die Danziger Musikgesellschaft nur 63 Familien als Mitglieder. Der 1. Paragraph hielt fest, daß das Liebhaberkonzert in aller Zukunft aus 70 Familien des Bürgerstandes bestehen solle. Dies war die Höchstziffer, die selbst durch die allgemeinen Beschlüsse der Gesellschaft nicht zu erweitern war. Man wollte also den Rahmen der Veranstaltungen nicht sprengen. Fehlende Stellen waren durch andere Versammlungen zu ergänzen. Recht aufschlußreich ist hierbei die soziale Bestimmung des Begriffs „Familie": Nicht nur Hausväter und Hausgenossen fielen hierunter, sondern auch Witwen und Unverheiratete konnten, dem 2. Paragraph zufolge, die Aufnahme erwerben. Wer durch Hineinheiraten zum Bestand der Familie getreten war, dem war ebenfalls das Recht zur Aufnahme geschaffen. Allerdings blieb er zunächst ein „überzähliges Mitglied", dem der Zugang zur Gesellschaft erst mit dem Ausscheiden eines anderen Mitgliedes möglich wurde. Diese im 4. Paragraph vorgesehene Regelung scheint offenbar recht oft in Anwendung gekommen zu sein. Daß die Aufnahme ohne Rücksicht auf Amt, Rang oder Geburt zu geschehen hat, wird im 3. Paragraph ausdrücklich betont. Selbstverständlich galt als unumgängliche Voraussetzung, daß der Aufzunehmende ein bestimmtes Maß

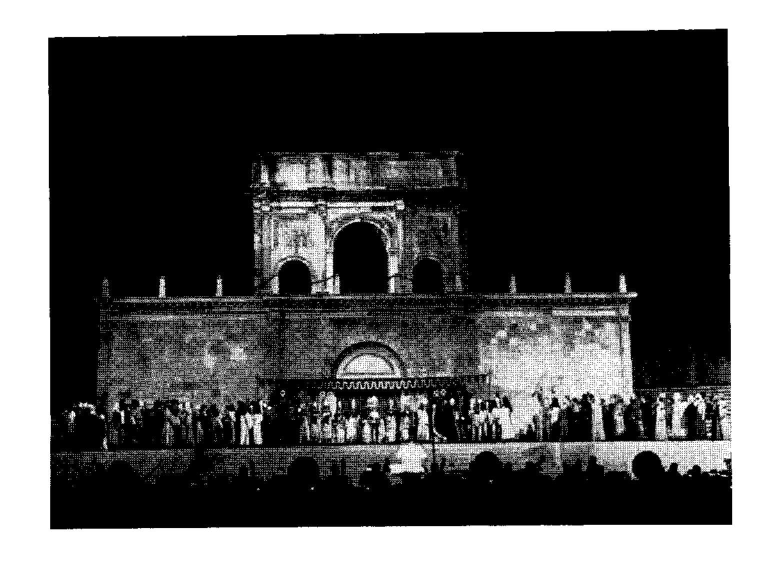
musikalischer Anlage und technischer Fähigkeit mitbrachte. Man bezeichnete das als „einige Fertigkeit" (§ 3). „Wer nicht mit zu musizieren imstande ist, darf nicht aufgenommen werden."

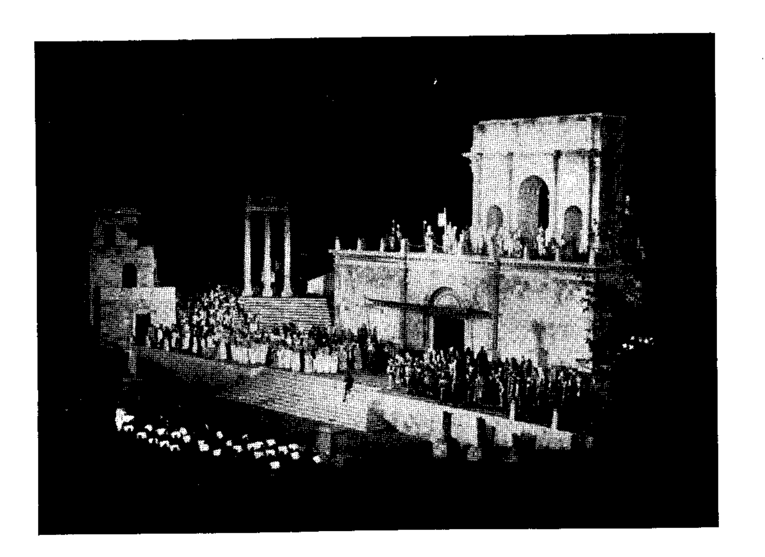
Für damalige Zeit war die Gleichberechtigung aller Schichten der Bevölkerung ein großes Ereignis und mußte sich zum Segen einer reichen städtischen Musikkultur auswirken. Der unbeirrbare, sichere Hanseatengeist des Danziger Kaufmannstandes erkannte dabei ferner, daß die Einrichtung der Liebhaberkonzerte nur dann für alle Zukunft garantiert war, wenn eine saubere Trennung geschäftlicher und wirtschaftlicher Befugnisse von der künstlerischen Oberleitung für alle Fälle ermöglicht war. Schon in Leipzig lag die musikalische Führung des 1743 von 16 Personen „sowohl des Adels — als bürgerlichen Standes" begründeten „Konzerts" von 1763 ab in Händen eines besonderen künstlerischen Sachwalters: Hiller konnte frei entscheiden, und ihm war zur geschäftlichen Leitung ein „Unternehmer", der Kaufmann Zernisch, zur Seite gestellt. So sah auch der 5. Paragraph des Danziger Statuts vor, daß alle wirtschaftlichen Fragen von einem besonderen Komitee von fünf Mitgliedern zu bearbeiten waren; das Mitglied jedes Komitees wurde durch Stimmenmehrheit gewählt. Zurückziehung oder Verweigerung dieses Amtes war ausgeschlossen, es sei denn, daß das betreffende Mitglied zur Anschaffung neuer Musikalien drei Golddukaten überläßt (§ 11). Gewiß waren dies harte Bestimmungen, aber dieser Zwang wurde zum Besten der ganzen Institution und der heimatlichen Musikkultur ausgeübt. Und gegenüber manchen strengen Maßnahmen der alten Zunftgenossenschaften, deren drückenden Lasten und peinlichen Vorschriften, waren diese persönlichen Pflichten nicht unerträglich groß. Das Prinzip der Arbeitsteilung wurde heilig gehalten, jeder einzelne war verpflichtet, mit den anderen Geschäftsangelegenheiten kameradschaftlich zu vereinbaren. Der Ressort eines jeden Einzelnen wurde möglichst klar abgegrenzt, und so griffen die Räder des großen Apparates ineinander. Ein Mitglied war noch besonders dafür eingesetzt, daß die „Musikalische Unterhaltung" sich ohne jede Störung vollziehen konnte, es hatte ferner den Auftrag für Abwechslung und geschmackvolle Auswahl beliebter und neuer Musikalien zu sorgen. Einem Anderen lag die Wahrung der Sekretärgeschäfte ob. Einem Dritten unterstand das ökonomische Fach, ein Vierter bereitete die großen Vergnügungen und Balltage vor, sodann wurde ein Mitglied mit dem Amt der Kassenverwaltung betreut, wieder ein anderer mußte vor dem Plenum über die Ergebnisse auf den einzelnen Arbeitsgebieten und über besondere Maßnahmen von Zeit zu Zeit Bericht erstatten (§ 6 und § 7). Es gab einen besonderen „Direktor der Tanzpartien" (§ 9). Wenn alle Feste dieser Art eigentlich den Umkreis der Familie nicht durchbrachen, so waren doch manche „Fremde" nicht gänzlich ausgeschlossen. So findet sich auch folgende Bestimmung: „Fremde, durchreisende Personen, können von Mitgliedern eingeführt werden." (§ 17.) Allerdings waren in den Aufführungen wohl nur einheimische Mitglieder tätig, von Fall zu Fall ließ sich auch ein auswärtiger Virtuose hören. Der jährliche „Vereinsbeitrag" — im heutigen Sinne — betrug 26 fl. Ein Überschuß wurde entweder als Kapital zurückgelegt oder wurde der Honorierung zugereister Künstler zugeführt (§ 18).

Szenenbilder von der Dietrich-Eckart-Bühne in Berlin



Aufführung
Richard Wagner „Rienzi"





Musikalische Gesamtleitung:
Hanns Niedecken-Gebhard

Musikalische Leitung:
Fritz Zaun

(3 Photos Kruschke, Berlin)



Rudolf Pehm,
ein Wiener Komponist
(Zu dem Aufsatz im August-Heft, Seite 756 ff.)



Der Komponist
Karl Höller
(Zu dem Aufsatz im August-Heft, Seite 717 ff.)

Handschriftenprobe von Karl Höller

für die heutige Zeit aufschlußreich ist ebenfalls die Verpflichtung, daß die Teilnehmer der Tanzvergnügungen sich am folgenden Konzert entweder aktiv oder passiv, jedenfalls auf irgendeine Weise zu beteiligen hatten. Die „Unterhaltung" war also der Wegbereiter eines ernsten Kunstgenusses. Die Vergnügung besaß keinen Eigenwert, sondern hatte immer die Richtung auf das Ziel der durch das ernste Konzert geschaffenen seelischen Erneuerung. Durch Freude wurde Kraft gegeben.

Von den 21 Programmen seien in dieser Übersicht erwähnt: Sinfonie von Graun C-dur — Concerto per il Cembalo Schobert lib. I (Eschmann) — Trio von Cramer G-dur (Krohn) — Sinfonie von Xaver Richter F-dur — Duo von Traëtta A-dur (Wiesenhaawer und Wittwerk) — Violinkonzert von Georg Benda F-dur (Feige) — Trois Symphonies à grand Orchestre, Vanhal, Oeuvre X, No. 2. — Divertimenti und Quartette von Traëtta (10. Dezember 1781), Georg Benda (Violinkonzert, 12. November 1781) — Nichelmann (Klavierkonzert d-moll, 19. November 1781) — Riegel Divertimentos (19. November 1781) — Binder (Klavierkonzert A-dur, 26. November 1781), Ph. Em. Bach (Klavierkonzert c-moll, 10. Dezember 1781) — Schobert Konzert für Cembalo (17. Dezember 1781) — Sacchini (Aria, 24. Dezember 1781), Eichner (Concerto Fagotto oblig., 31. Dezember 1781 — Reichardt (Trio für Violine, Viola, Violoncello Nr. 2 B-dur, 7. Januar 1782) — E. W. Wolf (Konzert für Bratsche B-dur, 14. Januar 1782; Klavierkonzert g-moll, 21. Januar 1782) — Pichel (6 Duos für 2 Violinen op. IV Nr. 6 B-dur, 4. Februar 1782) — Raymondi (6 Trios Nr. 3 D-dur für Streichinstrumente, 11. Februar 1782) — Piccini (Aria So sono in selva, 25. Februar 1782) — d'Aveaux (Violinkonzert, 25. Februar 1782) — Pasqu. Anfossi (Duetto nell'Opera Antigone; A-dur, 4. März 1782) — Quanz (Flötenkonzert D-dur, 4. März 1782) — Schwanberger (Arie aus der Oper Isipile, 11. März 1782) — Jarnovichi (Violinkonzert E-dur, 25. März 1782).

Von den Dilettanten und Dilettantinnen ließen sich hören: Mamsell Wiesenhaawer (sie wirkte besonders im Oratorium Abraham von Rolle mit und soll die schwierigsten Bravour-Arien italienischen Geschmacks vorzüglich vorgetragen haben. Sie war zeitgenössischen Berichten zufolge „zum Andante und cantabile wie geboren"). Mamsell Maklean, verehelichte Barstow, galt als die „Zierde der Konzerte". Bei ihr rühmte man die „untrügliche Reinheit" der Tongebung, ihre Stimme wurde als „eine der vorzüglichsten Deutschlands" bezeichnet. „Wie herrlich wirbelte ihre Nachtigallenkehle in ‚Se non avete traëtta' die Koloraturen heraus!" „Alles ist staunende Bewunderung." Die Madame Trendelenburg geb. Wittweek fand ebenfalls viel Beifall. Im genannten Oratorium von Rolle sang sie „mit vieler Kunst und Empfindung ... den göttlichen Propheten". Sie verstand es nach italienischer Manier Melodien mit flüssigen Fiorituren und Arpeggien auszustatten und soll schwierigste Intervalle bezaubernd schön getroffen haben. Frau Majorin von Pettersson nannte man „eine unserer größten Spielerinnen auf dem Klavezim".

Unter den Instrumentalisten taten sich ferner hervor: Feige, Turge und Klügling. Der zuerst Erwähnte war Autodidakt. 1775 diente er noch als Unteroffizier in der Danziger Garnison, bis dahin musizierte er in untergeordneter Stellung als

„Ripienist". Aber sein zielbewußtes Streben und seine große Begabung für die Violine ließ ihn keine Ruhe finden. Noch im gleichen Jahr trat er in einem Klothschen Konzert auf, und nun begann sein Aufstieg. — Von 1780 an ging fast kein öffentliches oder Privatkonzert vor sich ohne die Teilnahme eines der drei genannten Instrumentalisten. Sie übten fleißig und wurden auch mit durchreisenden Meistern (Paisible, Bernhard, Varenne u. a.) bekannt. In den „glücklichen Stunden eines vergnüglichen Abends" spielte man sich gegenseitig vor und erweiterte Technik und musikalische Auffassung. Am Violinspiel fiel das Piano, „als flüstere es von weitem zu uns her", auf, das kräftige Forte auf der G-Saite „rollte wie ein Donner", die parlante Geläufigkeit im Allegro, das verhaltene Adagio einer träumenden Seele, — alles das waren die Vorzüge der Spieltechnik der heimischen Instrumentalisten. Turge war brillanter Klavierspieler, der über eine große Fertigkeit der linken Hand verfügt haben muß. Er beschäftigte sich auch mit dem Orgelspiel und brachte es zum 2. Organisten an St. Johann. Als Feige 1785 nach Riga verpflichtet wurde, bemühte er sich auch um das Violinsolospiel, ohne diesen jedoch erreichen zu können. Als Bratschist machte er sich aber einen guten Namen. Zahlreiche Berichte rühmen die Sicherheit in Doppelgriffen, den festen Bogenstrich, das pathetische Adagio.

Friedrich August Klügling war Organist zu St. Peter und Paul, ein guter Kontrapunktiker und neben dem verdienstvollen Kapellmeister Morheim ein umsichtiger Organisator von Kirchenkonzerten, Oratorien und Kantaten. Sicher ist, daß Klügling am Sonntag nach Ostern 1789 die Kantate von der Auferstehung und Himmelfahrt Jesu von Joh. Seb. Bach aufgeführt hat. Er wirkte auch als Komponist, wie uns der wöchentliche Danziger Anzeiger berichtet. Seine Menuette und Polonäsen für Klavier hat uns u. a. Eitner angegeben. — Eine große Reihe weiterer, kleinerer Geister trugen die Danziger Musikkultur in jenem Jahrzehnt mit. Diese sind nicht weniger am Gelingen des städtischen Musikunternehmens beteiligt. Genannt werden uns die Violinisten Peltre und Scott, der Dilettant auf dem Klavier Wagner, der sich besonders um das Schaffen des Hamburger Bach bemühte. Bei Glummert wurde der etwas „buntschäckige" Vortrag kritisiert, auch seine Sucht, alles zu kadenzieren fand wenig Anklang. Der Cellist Veech fand mit der „Schönheit des Tones" Anerkennung, ein Kaufmann Krohn suchte ihm nachzueifern, brachte es aber wegen seiner „Schüchternheit" nicht weit. Aus der Schule des Klügling waren Madame Wagner geb. Moor und Mamsell Allemande hervorgegangen, die mit feurigster Bravour und großem Eifer „klavirisierten". Auch die Schaustellung von „Wunderkindern" fehlte nicht: so ließ sich ein achtjähriges „Fräulein von Krakow" 1785 mit einem Klavierkonzert hören, doch blieb ihr das Schicksal so vieler kometenhaft auftauchender Wunderkinder nicht erspart, in späteren Musikberichten wird sie nicht mehr genannt.

Dieses Bild des Danziger Musiktreibens vervollständigt sich wesentlich, wenn wir noch einen Blick auf die Virtuosen werfen, die auf ihren Welttourneen in Danzig Station machten. Sehr begrüßt wurde die Ankunft des Kammermusikus des Prinzen Lambèse zu Paris, Bähr, der dann weiter nach Petersburg fuhr und dort als einer der ersten Klarinettisten Anstellung fand. Springer wirkte auf den in Danzig wenig gehörten

Bassetthorn und hatte starken Erfolg, wie sich am Echo der Danziger Blätter erkennen läßt. Großen Beifall errang auch Raab, der Sohn des Kammermusikus des Prinzen Ferdinand von Preußen in Berlin, der in seinen Abenden die Vorzüge der Bendaschen Schule in die Praxis einführte. Knoblauch, Kammermusiker des Markgrafen von Schwedt, ein Schüler des 1740 zu Mannheim geborenen, 1777 in Potsdam verstorbenen Fagottisten und Oboisten Ernst Eichner, wurde ebenfalls rasch in Danzig bekannt. Pitscher, ehemals Violoncellist in der Kapelle des Prinzen Heinrich, ging nach Mietau zum Herzog von Kurland und 1785 nach Riga. Auch er ist in Danzig aufgetreten.
Im Zeitalter der Virtuosen wurde auch ein Kontrabaßkünstler bewundert: Kämpfer, fürstlich bathianischer Kammermusiker, trug großartige Kontrabaßstücke solistisch vor und verblüffte mit seiner Bogentechnik. Hammer und Fischer präsentierten sich als „Doktor der Musik... mit sehr moderner Spielart". Ein anderer Schüler von Benda, Veichtner, Kapellmeister des Herzogs von Kurland, trat für die epochemachende Spielmanier des Lehrers glücklich ein und bewährte sich auch als geschmackvoller Komponist. Varein, Kammermusiker beim Baron Bagge, schrieb ein in Danzig gespieltes Violinkonzert im galanten französischen Stil. Zappa war ein beliebter Cellokünstler, die Madame Salvioni, eine damals recht bekannte Sängerin aus Petersburg, produzierte sich mit Kämpfer in einem Konzert am 14. Mai 1781: ihre Gesangskoloratur wird neben den grotesken Manieren des Kontrabaßvirtuosen ein vergnüglicher Gegensatz gewesen sein. Die Brandessche Familie konzertierte fünfmal, die Tochter Minna rühmte man als Tastenheldin noch zu späterer Zeit. Mademoiselle Syrmen gewann alle Herzen mit ihrem „reizenden" Gesangston. Großes Ereignis war ferner das Auftreten von zwei Truppen italienischer „Buffaoperisten", sie gaben im Schauspielhaus zwei Vorstellungen und blendeten mit ihren Tonkaskaden. Mit ähnlichen Mitteln errang im August 1782 die Operabuffagesellschaft der Madame Scanavini mit dem „eleganten" Tenorsänger Tonioli einen großen Erfolg. Im Juli 1882 reisten Hiller und Reichard durch Danzig. In den nächsten Jahren fanden noch der Violinspieler A. Fumagali aus Mailand, der „sehr geschickte" Fagottvirtuose Econtes und der Klavierspieler Maranelli Beachtung, bereits war Danzig zu einem wichtigen Haltepunkt der Reisen in- und ausländischer Virtuosen geworden.
Die zeitgenössischen Berichte sind natürlich subjektiv gefärbt, und der Historiker, der ein klares Bild gewinnen muß, erkennt leicht, daß viele der Kritiken übertreiben und die Leistungen über das normale Maß hinaus vergrößern. Dennoch muß das Gesamtbild von Danzigs Musikkultur der fraglichen Jahre selbst den nüchternsten Betrachter überraschen. Dabei fehlte es auch nicht an Stimmen in den Theaterkalendern, den literarischen Zeitungen usw., die ohne Einschränkung Fehlleistungen bloßstellten. So finden sich auch in der genannten Schrift von Hingelberg eine Reihe von Ausstellungen. Der Ratsmusiker Mittwah wird wegen seines „weinerlichen Tenors" angegriffen, der Bassist Liesingk mußte es sich gefallen lassen, daß sein Gesang als „völliges Ochsengeschrei" charakterisiert wurde: „In der Höhe singt er durch die Nase, in der Tiefe knarrt er wie ein altes Wagenrad." So ist uns Hingelbergs Schrift ein kostbares Dokument, das uns auch die Schattenseiten der Musikkultur einer großen Epoche überliefert

hat. Hingelberg hatte es übrigens nicht leicht: Wegen seiner deutlichen Sprache wurde er, der naive Organistensohn, von mehreren Kunstgenossen verklagt, auf Fürsprache einiger Freunde aber kam er mit einer achtzehntägigen Haft im Rathaus nach schriftlicher Abbitte in zwei Danziger Zeitungen (3. August 1785) davon.

Etwa um 1800 wurde der enge Rahmen der Danziger Liebhaberkonzerte gesprengt, an ihre Stelle traten größere Aufführungen von Oratorien und Kantaten. Die wirtschaftliche Entwicklung veränderte die bürgerliche Musikkultur auch in Danzig in starkem Maße, ein bestimmtes „Unternehmertum" bildete sich heraus, aus dem dann der große Konzertapparat des 19. Jahrhunderts hervorgegangen ist. Wir Deutschen sind stolz auf die musikalische Tradition Danzigs, jenes großen kulturellen Vorpostens im deutschen Osten. Die Leistungen der Dilettanten verdienen gerade heute eine gerechte Würdigung, zumal es fast ausnahmslos Deutsche gewesen sind, die das Musikleben dort trugen. Danzig ist aus der Geschichte der Musik des deutschen Raumes nicht wegzudenken.

Bodo Wolf

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Überschauen wir die Gebiete, auf denen sich das heutige Musikschaffen mit Vorliebe bewegt, so gehört die Oper fraglos zu den Stiefkindern der Muse. Die Schwierigkeit in der Wahl der Opernstoffe, die Seltenheit, mit der der Komponist einen Textdichter findet, der ihm „liegt", die Kostspieligkeit der Einstudierung an der Bühne selbst und anderseits das Mißtrauen der verantwortlichen Intendanten gegen „unerprobte" neue Werke, all das raubt viel vom Schwung der Schaffensfreude. Hält sie durch, so ist das, wie Wagner sagte, die Hoffnung, die nicht totzumachen ist, das Selbstbewußtsein eines erfolgversprechenden Könnens. Bodo Wolf empfing bereits beim ersten Auftauchen seines musikdramatischen Schaffens die Bestätigung für die Richtigkit seiner Hoffnung, die er in den von ihm begangenen Weg setzte. Als nämlich 1934 die Wuppertaler Presse die Aufführung seines „Wahrzeichens" mit der vielverheißenden Ankündigung begrüßte „Die Wiedergeburt der deutschen Volksoper", da war Wolf bereits ein Fertiger, seine künstlerische Bestimmung war entschieden und die Zugkraft seiner Kunst erwiesen.

Schon die Jugendjahre drängten den 1888 in Frankfurt am Main geborenen Komponisten auf die Bahn einer mit dem Theater verbundenen Kunstliebe. Sein Vater, der als Pfarrer in der Mainstadt wirkte, gehörte dem Vorstand eines Bayreuther Stipendienvereins an, ja oft führte ihn eine Pilgerfahrt nach Bayreuth. Aber auch die solide, von den Großmeistern der Vergangenheit getragene Kunstpflege war in der Familie gut aufgehoben. Man behielt durch Jahre hindurch das Singen alter Musik im Freundeskreis bei, woraus für den Jungen unbewußt ein feines Verständnis für die Wirkungen der Stimme erwuchs. Die kraftvollste Förderung seiner musikalischen Begabung wurde ihm jedoch durch seinen Oheim, den namhaften Frankfurter Organisten und Bach-Kenner Julius Wolf, zuteil. Bei keinem Geringeren als Franz Liszt hatte er sich sein virtuoses Können auf dem Klavier geholt, das er auch nach Hans von Bülows Äußerung vorbildlich meisterte. Da blieb die Aneiferung für den jungen Bodo Wolf nicht aus. Bereits als Schüler saß er an der Orgel, und auch als Pianist ließ er sich hören. Daß aber unter den Komponisten Wagner tief in ihm Wurzel geschlagen hatte, davon konnte sich ein größerer Hörerkreis überzeugen, dem er Vorlesungen über das Bayreuther Werk hielt. Bevor jedoch seine Berufsentscheidung eine volle Wendung nach dieser Seite der Kunst wagen konnte, ging es zunächst um eine sichere Grundlegung seiner Begabung.

Heidelberg fand durch die dortige Wirksamkeit des Bach-Forschers Philipp Wolfrum vollauf die innere Zustimmung des Kunststudenten, der außer den einschlägigen Fächern der Musik Kunstgeschichte, Plastik und Philosophie zur Ausweitung seiner Geistesbildung hörte. Immerhin besagt es viel, daß er jede gebotene Gelegenheit ergriff, im

Mannheimer Theater als Statist den verlockenden Zauber der Oper aus nächster Nähe mitzuerleben. Damit war nun der fernere Berufsweg unausweichlich vorgezeichnet. München war als Stufe zum ersehnten Ziel ausersehen. An der Universität wurde er Schüler Sandbergers, an der Akademie der Tonkunst vertraute er sich der Führung Friedrich Kloses in allen kompositorischen und Instrumentationsfächern an, ein Unterricht, in dem der Lehrer viel von dem Geist des von ihm noch persönlich erlebten Bruckner verspüren ließ. Seine fortschrittliche Vorliebe für farbige Orchesterbehandlung kam dem aufstrebenden Komponisten Wolf sehr zustatten, wie ein damals schon öffentlich aufgeführtes Orchesterwerk bewies. Und der es dirigierte, war Bodo Wolfs eigener Lehrer in der Ausbildung zum Kapellmeister: Felix Mottl. Mit ausgezeichnetem Können und begründetem Selbstbewußtsein durfte Wolf die ihm angetragene Solorepititorenstelle an der Hofoper annehmen, der gewesene Schüler in Zusammenarbeit mit seinem Lehrer Mottl. Ein Jahr nur dauerte das Glück, da raffte 1911 der Tod den gefeierten Dirigenten jäh während einer Tristan-Aufführung hinweg.

Bald darauf begannen Wanderjahre mit vielseitigen Aufgaben, die er im Konzertsaal, am Kapellmeisterpult, auf Musikfesten oder vor Gesangchören bewältigte. In Augsburg hatte er ein wirksames Weihnachtsmärchen geschaffen. In Jena und Halle erwarb er sich im praktischen Musikbetrieb die Umsicht und Überlegenheit, die ihn zu großen Leistungen befähigte. Inzwischen hatte er bei Professor Wolfrum den Doktortitel erworben mit einer Arbeit aus der schon in jungen Jahren bevorzugten Kunst des Barock: Valentin Beck. Von 1920—1923 berief man ihn nach Saarbrücken. Am Kromeschen Konservatorium unterrichtete er Theorie. Das öffentliche Musikleben aber empfing durch ihn einen bleibenden Auftrieb. Brachte er doch als Erstaufführung Beethovens Neunte und die Missa solemnis heraus und 1922 auf einem modernen Musikfest Werke von Richard Strauß, Grabner u. a. Gleichzeitig war auch sein Name durch erfolgreiche Kompositionen in den Konzertsälen des Reiches bekannt und geschätzt worden. Schöpfungen tondichterischen Inhalts und in strenger Form bildeten eine stattliche Reihe, in der bereits eine Sinfonietta mit Singstimmen, eine Serenade und eine Fantasie für Orchester, ein Streichquartett, ein Klavierkonzert, eine Sinfonie, Vokalwerke u. v. a. enthalten waren. Als Bodo Wolf 1932 nach Darmstadt berufen wurde, lebte R. Balling noch als gründlicher Kenner der Bayreuther Opernkunst. Dem neu ernannten Kompositionslehrer am Konservatorium war er ein verständnisvoller Förderer in Dingen des Theaters, und wieviel diese Fühlungnahme für die souveräne Beherrschung aller opernmäßigen Kunstmittel bedeutete, davon überzeugte Wolf die Musikwelt mit seiner 1934 uraufgeführten komischen Oper „Das Wahrzeichen". Das war ein Jahr, nachdem sich Deutschland zu seinem völkischen Eigenleben bekannt hatte, in der Tat ein frühes, aufsehenerregendes Kunstwerk deutscher Gesinnung! Der Künstler erzählt selbst, wieviel musikantische Freude ihm die Feder geführt, wieviel heitere, beglückende Einfälle ihm zugeströmt seien und wie zwanglos sich ihre Fassung in ausdruckserfüllte Formen fügte. Das Sangliche, Volkstümliche beherrscht den musikdramatischen Aufbau auch da, wo der Kanon oder gar die Tripelfuge in den lebendigen Fluß dieser Musik hineinspielen. Der Uraufführungserfolg im Wuppertal, der 26 Vorhänge erbrachte, wiederholte sich, wo immer das Werk über die Bühnen ging. Kantabilität und zündendes musikalisches Temperament gaben sich in der darauffolgenden Oper ein Stelldichein. Im sonnigen Ungarn spielt dieses Bühnenwerk „Ilona". Wenn wir nach Hugo Wolfs Meinung den echten Musiker daran erkennen sollen, wieweit er jubeln kann, so hatte sein Namensvetter mit seiner „Ilona" diesen Nachweis aufs unbestrittenste erbracht. Graziöse Leichtigkeit, dramatische Schlagkraft, religiöse Inbrunst und ergötzliche Schelmerei leben sich mit ungekünsteltem Ausdruck in einem bald kammermusikalisch, bald in glänzender Entfaltung geführten Orchester aus. Auf geschichtlichen Boden begibt sich seine neueste Bühnenschöpfung „Heinrich III." Die Idee der Reichseinheit rückt den Stoff in die Nähe unseres heutigen Erlebens. Eine hineingewobene Spielmannsfabel unterstreicht die geschichtliche Zugehörigkeit und gibt der Freude des Komponisten an leuchtenden, frohen Farben Gelegenheit zur Entfaltung. So steht bereits jetzt das Schaffen Wolfs mit vielen bleibenden Werken der Musikwelt zur Verfügung. Heute wirkt er im Auftrag der Stadt Frankfurt als musikwissenschaftlicher Berater des Musikmuseums.

Der Rundfunkempfänger als Musikgerät

Von Lothar Band

Mit allem Nachdruck hat Reichsminister Dr. Goebbels in seiner Eröffnungsrede zur 16. Großen Deutschen Rundfunk- und Fernsehausstellung erneut betont, daß der Rundfunk als Repräsentant deutscher Kultur im Äther die hervorragendsten künstlerischen Kräfte einsetzen müsse, daß daher für den Wintersendeplan vom 1. Oktober 1939 bis 31. März 1940 u. a. schon jetzt Gastverträge mit etwa 50 der ersten Künstler des Reiches abgeschlossen, die besten Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger bereits zu 450 Veranstaltungen verpflichtet seien.

Dieser Großeinsatz auf der Sendeseite legt der Technik die Verpflichtung auf, empfangsseitig eine Qualität der Wiedergabe zu gewährleisten, die den aufgewendeten künstlerischen Mitteln entspricht, d. h. Geräte auf den Markt zu bringen, die durch Betriebssicherheit, Einfachheit der Bedienung und klangliche Leistung den Rundfunkempfänger zu einem häuslichen Musikinstrument machen. Zu solcher Zielsetzung hat man sich aber erst ganz allmählich bereit gefunden. Die mit dem Wesen des Rundfunks verbundene Möglichkeit, aus weiter Ferne eine Stimme einzufangen und erklingen zu lassen, war ein so neuartiger Reiz, daß die technische Entwicklung hier einsetzen zu müssen glaubte und ihre Geräte demzufolge in Richtung auf eine gesteigerte Trennschärfe hochzüchtete. Erst in den letzten Jahren trat die Frage der Tonqualität in den Vordergrund und blieb seitdem richtungsweisend.

Daß einer der besten — zugleich aber auch teuersten — Empfänger als „Kammermusikgerät" in den Handel kam, ist kennzeichnend für die eingeschlagene Richtung. Man darf bei dieser Entwicklung natürlich nie übersehen, daß die Rundfunkwiedergabe zur Dynamik der Originaldarbietung nur in einem sehr bedingten Verhältnis stehen kann, wenn es sich etwa um Aufführung großer sinfonischer oder gar Bühnenwerke handelt. Unbedingt zu fordern ist aber, daß die relative Struktur des Klangbildes in ihrer Eigenart gewahrt bleibt.

Man ist verschiedene technische Wege gegangen, um diesem Ziel nahezukommen, und hat vor allem jedoch Besitzer eines Empfängers durch weitgehende Automatisierung der Einstellung und Regelung die Mühe umständlicher eigener Bedienung abgenommen, die vielfach gleichbedeutend mit Ungenauigkeit der Einstellung war, denn es hat sich erwiesen, daß eine allein gehörmäßige Kontrolle keineswegs immer die Höchstleistung des Empfängers ermittelt. Gerade in Beziehung der Automatisierung brachte die diesjährige Schau wohl bei allen Firmen in der sogenannten Drucktastenbedienung der Geräte allerdings höherer Preisklassen — ein Verfahren, das nach verschiedenen Prinzipien entwickelt —, die absolut einwandfreie Einstellung gewährleistet. Dem Geschmack des Rundfunkhörers bleibt es überlassen, welche Sender er auf die Tasten legen will; er kann seine Auswahl auch jederzeit ändern. Er ist jedoch des Suchens auf der Stationsskala enthoben; es genügt der Druck auf die Taste, um von Leipzig auf Wien, Berlin oder Köln usw. umzuschalten. Musikalisch gesprochen: der Rundfunkempfänger mit Drucktastenbedienung ist ein Musikinstrument, das es gestattet, in diesem Falle aus dem Leipziger Gewandhaus auf das Wiener Opernhaus, weiter auf die Berliner Philharmonie oder schließlich auf den Kölner Gürzenich überzugehen.

Mögen diese Bedienungsmöglichkeiten von rein technischer Seite auch nur als Verfeinerungen der Ausstattung betrachtet werden, so lassen sie doch eine bewußte Haltung der Industrie dem Kulturträger Rundfunk gegenüber erkennen. Ohne beim „Durchdrehen" der Skala durch das Geräusch auftauchender Sender gestört oder etwa durch die Musik eines dabei plötzlich stark einfallenden Senders abgelenkt zu werden, ist die Umschaltung von Programm zu Programm möglich.

Je genauer die Tonwiedergabe mit dem Originalklang übereinstimmt, desto näher rückt der Rundfunkempfänger in seinem Wert einem vollgültigen Musikinstrument. Das wird weiterhin die Entwicklung zu bestimmen haben, die zur vollkommenen Automatisierung führen muß. Der Empfänger muß sich in allen seine Leistung bestimmenden Faktoren von selbst auf Höchstleistung einregeln, dem Hörer darf darum also auch kein Eingriff in die Klangfarbe mehr gestattet werden. Es verleitet nur zu Verfälschungen aus persönlichem Geschmack, wenn es möglich ist, den Klang „hell" oder „dunkel" zu stellen und damit z. B. die Eigenart der hellen französischen Oboen und Trompeten bei einer Übertragung des Pariser Nationaltheaters, wie sie im Vorjahr stattfand, abzudrosseln, oder wenn man auf die gleiche Weise bei einer Übertragung aus der Mailänder Scala Toti dal Montes instrumental gefärbten Koloratursopran diese Brillanz des Klanges zu nehmen die Handhabe bietet, um gewissermaßen aus der Lucia Donizettis eine Webersche Agathe werden zu lassen.

Voraussetzung ist die Qualität der Wiedergabe, die

heute weniger eine Frage der Schaltungstechnik als vielmehr der Lautsprecher ist. Die meisten Empfänger oberhalb der Preislagenmitte besitzen bereits Kombinationen, um eine gleichmäßige Abstrahlung der hohen und tiefen Frequenzen sicherzustellen, aber es bleibt auf diesem Gebiet namentlich bei den Geräten der niedrigeren Preisklassen doch noch mancher Wunsch unerfüllt. Mit der Heraushebung der Bässe allein ist es nicht getan, ebensowenig mit der Erweiterung des oberen Frequenzbereiches, dem Klangbild fehlt oft die Ausgeglichenheit und Ebenmäßigkeit, wie man sie in Hochachtung vor den sendeseitig eingesetzten künstlerischen Mitteln erwarten sollte. Wenn in diesem Jahr noch weit über 200 neue Empfänger auf den Markt kommen konnten, diese Zahl in der kommenden Produktion aber um mehr als 100 auf 138 verringert werden muß, dann bleibt zu hoffen, daß bei den Entwicklungsarbeiten unter dieser Typenbeschränkung gerade auch der klanglichen Leistung erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Dem rundfunkwissenschaftlichen Institut, das aus dem Institut für Sprachkunde an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt a. M. hervorgegangen, demnächst an der Universität Freiburg i. B. seine Arbeit aufnehmen soll, erwachsen in diesem großen Zusammenhang besondere Aufgaben. Hier werden Sprache und Musik im Rundfunk zum Gegenstand besonderer Untersuchungen gemacht. Die Fülle der Arbeit aufzuzeigen wäre unmöglich. Zu exakter Forschung stellt die Technik aber bereits so viele Apparaturen zur Verfügung, daß man auch von dieser Seite her wesentliche Anregungen erwarten darf, die dem Rundfunk den Weg zu finden helfen, der ihn zum Träger deutscher Kultur und Kunst zu machen bestimmt ist.

„Wir verstehen kein Wort, aber es leuchtet uns ein."

Musikalische Sprachverwirrung

Von Rudolf Scharnberg, Hamburg

Es ist zweifellos eine gute Idee, in einem musikalischen Katalog nicht nur Titel und Bestellnummern zu veröffentlichen, sondern den einzelnen Neuerscheinungen auch eine kurze Charakteristik mitzugeben. Der Wert literarischer Beschreibungen von Meisterwerken der Tonkunst ist zwar umstritten, und die Wissenschaft hat mit Recht geltend gemacht, daß auf keinem Felde der musikalischen Schriftstellerei die Halbbildung so ausgedehnt wuchert wie auf dem der populären „Einführungen"; anderseits wird man aber immer anerkennen, daß eine wirklich gute Einführung, deren Verfasser reiches musikalisches Wissen in einer gefälligen Form mitzuteilen versteht, auch segensreich wirken kann. Wertvolle Einführungen und Erläuterungen auf dem Programmzettel volkstümlicher Sinfoniekonzerte haben vielen Hörern den Weg zum Verständnis der hohen Kunst geöffnet oder geebnet, der ihnen auf Grund ihrer musikalischen Vorbildung allein nicht gangbar gewesen wäre. Warum nun sollte sich nicht auch der Verlagskatalog dieses Hilfsmittels bedienen, um die Kunden über das Gebotene zu unterrichten und sie zum Kauf anzuregen?

Vor uns liegen zwei Musikbriefe einer großen Schallplattenfirma, in denen die monatlichen Neuerscheinungen angezeigt werden. Die Briefe erscheinen in regelmäßigen Abständen und sollen textlich so ausgestaltet werden, daß ein Jahrgang von ihnen „die Bedeutung einer kleinen Musikfibel" bekommt. Mit der Werbung ist also ausdrücklich eine lehrhafte Absicht verbunden. Das ist besonders darum verdienstlich, weil die Firma es als ihre vornehmste Aufgabe ansieht, neben ihren Tanz- und Unterhaltungsplatten in regelmäßiger Folge auch die Meisterwerke von Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Bruckner und den größten Komponisten des Auslandes in musikalisch und technisch mustergültigen Aufnahmen herauszubringen. Den Abnehmern von Tanzplatten diese Werke nahezubringen, ist von unmittelbarem volksbildnerischen Interesse, denn nur durch das Gute bekämpft man das Minderwertige auf die Dauer mit Erfolg. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, hat die Firma sich einen „berufenen Musiksachverständigen" verschrieben, der die neuen Platten durch beschreibende kleine Anzeigen besonders begehrenswert machen soll. Wie er diese seine Aufgabe löst, das ist so originell, daß es auch einer ernsthaften musi-

kalischen Öffentlichkeit mitgeteilt zu werden verdient.
Der Text der Musikbriefe hat eine grammatische, eine stilistische und eine musikalische Seite, die wir nacheinander betrachten wollen; die sprachlichen und die musikalischen Verirrungen sind freilich so miteinander verklebt, daß es in vielen Fällen nicht möglich ist anzugeben, ob die musikalische Ignoranz oder das sprachliche Unvermögen das Ursprünglichere ist.
Zur grammatischen Legitimation des „b. M." (berufenen Musiksachverständigen) seien nur zwei Beispiele angeführt, die sich durch andere noch ergänzen ließen. „Seit dem Jahre zuvor, also seit 1879, galt er zu den volkstümlichsten Persönlichkeiten Rußlands." — „Der zweite Satz besteht in einem der schönsten Menuette..."
Nun zum Stil! „Die Künstlerin singt zwei Lieder von zwei Komponisten, die in weitesten Kreisen bekannt sind und die dennoch keiner kennt." Ein Walzer von Ziehrer hat „fidele Akzente, und es ist, als ob die Melodie ab und zu einen Klaps hintendrauf bekäme." — „Es fängt an ohne Anfang und hört auf ohne Schluß. Die Platte ist herum wie nichts." — Eine Rossini-Persiflage ist für den „b. M." „ein übermütiges Hintereinander in dichtem Gewebe. Gewisse Platten nehmen kein Ende. Diese Platte hört auf, ehe sie richtig angefangen hat." Das soll doch nicht etwa heißen, daß der Komponist in der Exposition steckengeblieben sei? — „Es erfolgen volle Griffe ins Orchester, ein Geigentremolo mit Seifenblasen unterbricht die lebhafte Bildnerei." — „Es besticht uns die Klangfülle der Streicher, und wer es nicht weiß, merkt es nicht, daß Tschaikowsky hier ganz ohne Bläser ausgekommen ist." Das ist sicher ein verschämtes Geständnis von jemand, der es auch nicht merkte! — Logik wird zur Magie in folgendem Glanzstück: Die Sängerin „trägt die beiden Volkslieder so virtuos vor, daß man schwankt, welcher Plattenseite man den Vorzug geben soll. Hat man die zweite genossen, bildet man sich ein, die erste sei die schönere gewesen. Hört man die erste zum zweitenmal, gibt man der zweiten den Vorzug. Es ist eine Sache, die kein Ende nimmt." Das Lob des „b. M." artet in einen wahrhaften circulus vitiosus aus. So wie er sich ausdrückt, heißt es nicht mehr oder nicht weniger als: Eine Seite dieser Platte ist schlechter als die andere, denn just die, die ich nicht höre, scheint mir immer die bessere. — „Das Unwahrscheinlichste dabei sind die von XY. vollführten Oktavensprünge nebst Fermate. Bei der ersten Fermate hat ein Pedant 14 Sekunden gezählt." Da hätten wir doch endlich einen absoluten Maßstab für die Kunstbetrachtung. Man kann nur sagen: „Wer sich diesen Monat das Geld für ein Halbdutzend Platten zurückgelegt hat, der besorge sich diese Aufnahme als siebente." — Den Gipfelpunkt geistiger Verrenkung bildet aber folgende Beschreibung: „Ein kristallklarer, hoher (das Komma vor „hoher" mußte fehlen!) Sopran liegt über den kräftigen Männerstimmen. Beide verschmelzen. Dann schreiten sie eine aus Tönen errichtete Treppe hinauf, deren Mitte fehlt, ohne daß man sie vermißt. Es gibt nur die oberste und die unterste Stufe." Dieses Akrobatenstückchen passiert in Chorliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die doch mit Leichtigkeit durch andere Mittel als solche mysteriösen Hintertreppengleichnisse gewürdigt werden können!
Doch schreiten wir zur eigentlich musikalischen Charakteristik! Der Tanz- und Unterhaltungsmusik scheint die Vorliebe des „b. M." zu gehören, und auf diesem Gebiet gelingen ihm einige vortreffliche Schilderungen. Man höre: „Zwei wirklich gekonnte Schlager mit dunkelrotem Hintergrund. Das Orchester erinnert an ein Chrysanthemum." — Hier ist eine neue Platte des berühmten Tonfilmkomponisten: „Aha! sagt sich der kundige Thebaner und legt die Platte mit spitzen Fingern auf den Teller. Bunt und keß und turbulent pfeffert X. Akkorde, Synkopen und andere tanzmusikalische Spitzfindigkeiten in unsere Ohren." Akkorde eine tanzmusikalische Spitzfindigkeit? Wie spitzfindig! Aber vielleicht hat hier wieder einmal der Sprachgeist den „b. M." verlassen, und er meinte etwas ganz anderes? — Die nächste Platte enthält „dezente Barmusik reinsten Wassers". Gerade an der Bar, glaubten wir bisher, würde reines Wasser wenig geschätzt; dafür ist aber die andere Seite der Platte „noch kapriziöser, sowohl pianistisch als auch in bezug auf die Begleiterscheinungen". — Hingegen „bei dem arabischen Fox klingt die Begleitung, als ob Luft-

klappen geöffnet werden. Das soll keine Herabsetzung sein, sondern eine Charakterisierung", fügt der „b. M." verschämt erklärend hinzu. — Nun kommt die beliebte Sängerin Z. „Man sieht sie vor sich, stepend, die Beine werfend, und mit lachendem Gesicht verliebte Liedchen trällernd. Auf der Rückseite dagegen singt sie lieb und herzig wie ein kleines Mädchen, welches Arm in Arm mit ihrem Liebsten auf einer Bank im Park sitzt und Zukunftsgedanken in die Abendsonne träumt." Der Leser wird sich nicht ohne Mühe ein Mädchen vorstellen, das mit lachendem Gesicht verliebte Liedchen trällert, während es auf der Rückseite lieb und herzig singt und dabei doch mit dem Liebsten auf einer Bank sitzt! — Da ist der nächste Tango schon eine andere Sache: „Es ist ein lauer Abend, man sitzt auf der Terrasse, und der Wind weht die Töne herüber. Ein ununterbrochenes Auf und Ab, von Leidenschaft durchglüht. Eine markige Stimme teilt uns mit, was los ist. Wir verstehen kein Wort, aber es leuchtet uns ein." Collegium logicum! — Die nächste Platte hat „zwei Seiten, die sich gleichen infolge ihrer Engmaschigkeit". Man sollte, meint der Leser vielleicht, an ein Strumpfwirkergleichnis denken. Aber nein: „Man denkt an einen Reitersmann, der englisch trabt. Die Platte ist herum wie nichts. Hinterdrein hat man die netten Harmonikawirkungen im Ohr." Ja, das hat man denn davon bei solchen engmaschigen englischen Sachen! — „Wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein!" Nachdem Goethes Faust in so pikanter Umgebung falsch zitiert wird, erwartet man wohl gar endlich ein paar vernünftige Worte? Nein, Goethe etikettiert nur „zwei Rumbas mit Gescheppe r und Geklapper, mit Geklopf und mit Gehämmer, einschläfernd oder aufpeitschend, je nachdem. Ein Sänger ist dabei, allerhand Weh in der spanischen Kehle. Von den Orchesterleuten geht keiner müßig. O nein, alle müssen hergeben, was sie haben, und wenn die Musik keine rechte Form gewinnt, dann bleibt sie Geräusch, und eben dieses Geräusch ist Musik". Wir verstehen kein Wort, aber dafür leuchtet es uns auch nicht ein. — Die Unverschämtheit, die sich in dem nächsten Text hinter glatten Dreistigkeiten versteckt, verstehen wir jedoch sehr gut. Ein Foxtrott ist „eine Sache, nach der sich prächtig tanzen läßt. Beim Tanzen braucht man nicht zu denken. Tut man es doch, dann regt einen die Musik zum Phantasieren an: die Teddies auf dem Kriegspfad — es ist Neumond — unter Anführung der verschmitzten Synkope beschleichen die musikalischen Rothäute, je einen Taktstrich schwingend, die Wigwams der mitteleuropäischen (sic!) Blaßgesichter. Starknervige Naturen können die Platte im dunklen Zimmer spielen, die Wirkung ist verblüffend. Doch bei der Rückseite erholt man sich wieder. Sie gleicht einem bis an den Rand gefüllten Glase Kirschwasser." Daß die westliche Jazzmusik immer noch eine so große Rolle in Deutschland spielt, ist schon an sich beklagenswert; daß aber einer die Stirn hat, sie in diesem Stil zu propagieren, geht wohl über die Grenzen des musikalischen Anstandes hinaus.

Gemeingefährlich ist es aber, daß unser „b. M.", der durch seine treffende Charakterisierungsgabe im Gebiet der leichten Muse hinreichend ausgezeichnet ist, seinen unheiligen Geist auch über die Werke der Meister ausgießt. Es soll ihm zugestanden werden, daß er im zweiten Musikbrief sein Musiklexikon etwas fleißiger benutzt hat als beim ersten, leider aber hier wie dort nicht sachgerecht. Wenn man über eine Bach-Motette schreiben soll und sich dann in vierundzwanzig Zeilen über die Einwohnerzahl Leipzigs, über die baulichen Verhältnisse der Thomasschule, über Bachs Verhältnis zu seinen jeweiligen Vorgesetzten verbreitet und von der Motette nur das Entstehungsjahr angibt, dann ist die Aufgabe einer volkstümlichen Einführung hundertprozentig verfehlt. Und das sind leider nicht alle Fehler des „b. M.". Die Schnoddrigkeit, die ihm bei den Jazzplatten so entzückend stand, schimmert wieder durch: „Bach lebte in Gott, war zuversichtlich, dachte sich sein Teil und komponierte." Sollte es nicht einen Musikstudenten ersten Semesters geben, der unserer Schallplatten-

firma einen etwas würdigeren Text über Bach verfertigen könnte? Dieselbe Schnoddrigkeit findet sich bei einem zwar um etliches kleineren Meister wiederholt: Eine Millöcker-Fantasie wird mit einer wahrhaft synoptischen kulturhistorischen Show angekündigt: „1842 besiedelten die Buren den Oranje-Freistaat, brannte Hamburg, wurde der regelmäßige Dampferverkehr zwischen Bremen und Neuyork aufgenommen, schrieb Richard Wagner seinen ‚Rienzi' und erblickte in Wien ein Menschenkind namens Karl Millöcker das Licht der Welt." Jedoch der „b. M." weiß, was er sich schuldig ist, und gibt sich geflissentlich den Anschein wissenschaftlicher Geschäftigkeit, jene laxen Perioden gewissermaßen nur als Glanzlichter einsetzend.

Bei Beethoven verrät er sich, wenn er über den Hauptsatz des A-dur-Quartetts sagt: „Kenner behaupten, der Satz habe wenig Einfälle, sei aber mustergültig. In der Tat, er ist mustergültig!" Wer das Urteil anderer Leute in dieser Form zitiert, will damit ausdrücken, daß er sich von ihnen distanziert weiß, etwa so weit, wie — nun wie unser „b. M." von einem Kenner. Beethoven muß sich auch sonst manche Entstellung durch die biographisch-anekdotisch-psychologisch-lexikalische Methode des „b. M." gefallen lassen. In dem genannten Quartett „brach er endgültig mit der Schulmeisterei und mit den bis dahin geltenden Regeln." Welche Vorstellung von den Regeln! Welche Vorstellung vor allem von Beethoven, dessen Arbeit einen Satz vorher noch als „mustergültig" angepriesen wird! „Im dritten Satz ergeht sich Beethoven in Variationen. Eine von ihnen ist ein Bauerntanz, den man vergröbern und verfeinern kann, je nachdem. Das Q-Quartett trifft genau die Mitte. — Der vierte Satz, im Stil des ersten, sieht harmloser aus, als er ist. Berühmt wurde er durch ein Pizzicato der Bratsche." Das heißt doch, der Sache auf den Grund gehen! Aber „nach einem hastigen Einsatz mäßigt sich die Stimmung, bald bricht wieder Ungeduld durch, es folgt eine züngelnde Einschaltung, sie kippt um in ein Losquirlen und heftiges Drauflosfiedeln, wird abermals unterbrochen durch Besinnlichkeit, und so bleibt es abwechselnd heiß und kühl bis zum flotten Ende." Nun versuche der geneigte Leser, eine züngelnde Einschaltung zu imaginieren, die umkippt, und zwar umkippt in ein Losquirlen und Drauflosfiedeln, eine Einschaltung, die nach all diesen Torturen durch Besinnlichkeit unterbrochen wird. Die Bestandteile des titanischen Gleichnisses sind teils der Elektrizitätsbranche, teils der Küche entnommen, kein Wunder, daß es dabei abwechselnd heiß und kalt wird. Dem Quartett f-moll geht es nicht viel besser. „Der vierte Satz, aufregender und inhaltsreicher als manches Theaterstück und manche Oper, gerät schwer in Fluß, der Aufschrei eines wunden Geschöpfes rührt uns zu Tränen, das Selbstbewußtsein des Schöpfers gewinnt die Übermacht, Wolken des Kummers werden zerteilt, schwermütige Nebel weichen, die Lebenskraft siegt, wir spüren geballte Fäuste, ein heroischer Entschluß wird gefaßt, und siehe: die Sonne lächelt. Ebenso unvermittelt wie jubelnd endet das Quartett." Wie in diesem Gleichnis Theologie und Meteorologie, Psychologie und Boxerkunst miteinander verquirlt werden, hat das wohl seinesgleichen in der Literatur? Falls jemand wissen möchte, wie Beethoven so ein Quartett machte, sei es hier mit den Worten des „b. M." beschrieben: Therese Brunswick „hatte ihn als einen konfusen Kerl abgelehnt. Er biß die Zähne zusammen und sagte: Trotzdem! Und aus diesem Trotzdem! entstand das Quartett." Also die einfachste Sache auf der Welt: um ein Quartett zu machen, braucht nur ein konfuser Kerl „Trotzdem!" zu sagen!?

Verdi hat das Glück, nur mit einem Potpourri vertreten zu sein. Es reicht aber aus, um ihm schnell zu unterstellen, das Lied „Hat dein heimatliches Land" sei mit dem deutschen Kinderlied „Büblein wirst du ein Rekrut" identisch, was nur jemand behaupten kann, der nur die ersten vier Töne beider Weisen, und diese ohne Rücksicht auf die verschiedenen Tonarten und den völlig verschiedenartigen Rhythmus verglichen hat. — Tschaikowsky hat den „b. M." dagegen in reichem Maße poetisch angeregt. „Die Violinen glitzern, die Begleitung webt und flirt, als spaziere der Komponist mit uns durch einen Märchenwald. Zuweilen ist es, als wendeten sich Erwachsene gegen Kinder: die Bässe gegen den Sopran. Weich und schmiegsam lockt der Walzer, zuweilen bremsend wie bei Johann Strauß. Tschaikowsky verlegt streckenweise die Melodie von oben nach unten und

macht die Bässe zur Violine ... Im Finale steigert sich der Meister zu höchster Könnerschaft, indem er ein Musterbeispiel für kontrapunktische Kombinationen liefert. Der Schluß, von einem Tanzwirbel kurz unterbrochen, schwebt wiederum gen Himmel, choralmäßig wie der Anfang." Der Dirigent, der mit dieser gen Himmel schwebenden Kombination weich und schmiegsam, zuweilen bremsend, durch den Märchenwald spaziert, ist, wie könnte das auch anders sein, „ein Napoleon der Orchestertaktik". — Genug davon!

Summa: Es fehlt dem „b. M." nach dem Ausweis der beiden Musikbriefe sowohl an echtem musikalischen Wissen als insbesondere an sprachlichem Geschmack. Die deutsche Sprache läßt sich nicht ungestraft mißbrauchen, sie macht den Halbgebildeten lächerlich. Damit könnte die Angelegenheit doch also erledigt sein? Wozu den, der es besser weiß, mit einem Auszug aus solchen unmündigen Versuchen eines Schreibers aufhalten? Weil es sich hier nicht nur um eine Angelegenheit einer Firma oder einer schreibenden Person handelt, sondern weil in diesen musikalischen Schreibereien ein kulturpolitisches Interesse ersten Ranges nicht nur ignoriert, sondern gröblich verletzt wird. Wenn monatlich Tausende solcher würdeloser Belehrungen über Beethoven und unsere Meister unter den Schallplattenkäufern verbreitet werden, dann unterminiert man die Arbeit der Schulen und der Musikvereinigungen, der Zeitschriften und öffentlichen Institutionen, die sich die Musikerziehung des Laien schwer werden lassen. Wir sind überzeugt, daß die Schallplattenfirma diese Absicht nicht hatte; wir glauben deshalb, daß es ihr nicht schwer fallen wird, ihre Musikbriefe in Zukunft mit wertvollen Texten auszustatten und für den „b. M." einen wirklichen Musiksachverständigen zu verpflichten — den Meistern zur Ehre, dem besseren Teil der Käuferschicht zum Dank!

Neue Noten

Neue Sing-, Spiel- und Feiermusik

Gegenwärtig mehren sich die Stimmen, die eine endgültige Befriedung im Meinungskampf über die wünschenswerteste Musizierform befürworten. Im Übereifer der Erneuerungsbegeisterung glaubten einige Kreise, allem konzertmäßigen Darbieten von Musikwerken den Kampf ansagen und dessen restlose Ausmerzung fordern zu müssen. Wenn dieser Gedanke auch heute noch in einigen Köpfen spukt, so hat man sich im allgemeinen doch zu der Einsicht bekehrt, daß ein solches Unterfangen zu nichts anderem als zur Zerstörung einer außerordentlich wichtigen Kulturform führen würde. Das Konzert wird seine im hohen Maße fördernde Funktion im Kulturleben des Volkes stets behalten, auch wenn sich der Gedanke des Gemeinschaftsmusizierens aus den neuen, tragenden Ideen heraus immer mehr Bahn bricht. Es wäre falsch, etwa beide Betätigungen eines künstlerischen Ausdruckswillens unterschiedlich zu bewerten, denn sie haben beide — Konzertmusik wie Volks- und Gemeinschaftsmusik — eine gleich wichtige Mission zu erfüllen. Auf der einen Seite geht es mehr um die Darstellung und Aufzeigung entwicklungsgesetzlicher künstlerischer Erscheinungen, auf der anderen um die Heranführung ursprünglich schöpferischer Kräfte an die Kunst. Eines wie das andere dient der Veredelung und Vervollkommnung unserer Kultur und ist bei wechselseitiger Ergänzung und Befruchtung geeignet, einem neuen Kunstwollen zum Durchbruch zu verhelfen. Was in den neuen Liedern und Kantaten zum Ausdruck drängt, wird sich stil- und richtunggebend in unserer gesamten Musikübung bis hin zum Konzert auswirken. Man kann es in diesem Zusammenhang nur begrüßen, wenn in neuer Sing-, Spiel- und Feiermusik eine fortschreitende Festigung in der Ausrichtung auf ein allgemeines Ziel zutage tritt.

Es liegen uns zwei Kantaten vor, in denen trotz großer Verschiedenheit in der äußeren Anlage und Ausführung im wesentlichen doch die gleiche Grundhaltung spürbar wird. Erich Lauer beschränkt sich bewußt in seiner „Bauernkantate" (Werk 24, Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-

Lichterfelde) auf sparsamste Gestaltung, um auch den kleinen Chören und Instrumentalgruppen auf dem Lande und in den Kleinstädten Aufführungsmöglichkeiten zu sichern. Die Instrumentalpartien sind durchweg dreistimmig gehalten, so daß sie am einfachsten von zwei Trompeten und einer Posaune oder entsprechend von drei anderen Bläsern oder Streichern ausgeführt werden können. Die gedrungene Tongebung wirkt holzschnittartig streng. Zu welcher Kraft sich die Lapidarität erheben kann, zeigen die Steigerungen bei „mach die Scheuern und das Haus feuerfest, hoch und weit" und „Viele hundert Jahre haben diesen Boden mit Gefahr und Tränen großgepflegt". Mit dem einfachen Mittel der Vorwegnahme des vokalen Satzes in den Instrumenten wird in dem Chor „Denn wir glauben an die Kraft" die Ausdruckshaltung des Textes wirkungsvoll unterstrichen.

Während Lauer auf eine weitgehende Besetzungsfreizügigkeit bedacht ist, wählt Max Gebhard für seine Kantate „Ewiges Deutschland" nach Texten von K. Bröger und H. Böhme (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) eine nicht auswechselbare Fassung für gemischten Chor, Jugendchor, Orchester und Orgel. Der größere Aufwand führt zu einer ausgedehnteren Klangentfaltung, doch bewegt sich die Vertonung in der Ausdrucksgebung auf der gleichen Ebene wie das Werk Lauers. Auch Gebhard hat eine unpathetische, in herber Diatonik wurzelnde Klangsprache. Besondere Wirkungen erzielt er durch einige schwer wuchtende Führungen des begleitenden Basses („Wir kennen den Weg, den die Fahne führt").

In die Reihe der Sing- und Spielmusik kann man auch zwei Hefte der im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, erscheinenden Organum-Ausgaben älterer vokaler und instrumentaler Meisterwerke einbeziehen. Der hochverdiente Herausgeber, Prof. Dr. Max Seiffert, weist in einem Vorwort zu dem „Deutschen weltlichen Konzert" für 5 Singstimmen, 2 Violinen und Generalbaß von Joh. Melchior Gletle (Domkapellmeister in Augsburg um 1650) ausdrücklich darauf hin, daß dieses „Konzertlein — ein Rezept von ‚Fröhlichkeit wider Melancholie', von ‚Kraft durch Freude' — mit seinem aufgelockerten Dialogstil und seiner leicht eingängigen liedhaften Melodik so recht eine gute Gabe für das mehrstimmige Kameradschaftsmusizieren unserer jugendlichen Singkreise darstelle." Der in den Anfangsworten ausgesprochene Grundgedanke des Textes „Wer da will frisch und gesund auf Erden länger leben, der muß sich nit gar in Grund der Traurigkeit ergeben" wird in launiger Weise von verschiedenen Seiten beleuchtet. Auch hier wird eine Auswechslung der zwei Violinen durch Blockflöten anheimgestellt, desgleichen eine Vereinigung mehrerer Sänger zu kleinen Gruppen, falls nicht ausreichende Solostimmen zur Verfügung stehen.

Das andere Heft derselben Reihe bringt die sorgfältig bearbeitete Ausgabe von G. F. Händels Deutscher Arie für Sopran mit Begleitung von Flöte oder Violine, Cembalo mit Violoncell und Baß „Meine Seele hört im Sehen, wie, dem Schöpfer zu erhöhen, alles jauchzet, alles lacht". Das Übertrumpfen alles Jauchzen und Lachen durch die witzige Schlußkoloratur und das ausgelassene Jubilieren in den Pralltrillern des Nachspiels werden immer originell wirken.

Den Blockflötenfreunden beschert Hans Georg Burghardt mit einer Partita brevis (für Blockflöte, Querflöte und Klavier, op. 32, Bärenreiter-Verlag, Kassel) ein gediegenes Musizierwerk. Jeder der knappen Sätze ist charakteristisch profiliert und stimmungsmäßig empfunden. Burghardt hat eine besondere Vorliebe für Quint-, Quintoktavklänge und fremdartig anmutende Harmoniefolgen, bindet sie aber immer zu wohlabgewogener Gestalt.

Ebenso ansprechend gestaltet Greta Gebhardt eine „Kleine Sonate" für Altblockflöte in F (oder Geige) und Klavier (Bärenreiter-Verlag, Kassel). In kleinem Rahmen gelangt die Komponistin zu einer glücklichen Verschmelzung klassischer und barocker Form- und Stilelemente. Die flüssige und feinsinnig polyphon behandelte Art der Durchführung verdient Anerkennung. Flotte Tanzrhythmen mit einem Einschlag altdeutscher Derbheit bilden den fröhlichen Beschluß der Sonate.

Die zahlreichen Bearbeitungen Griegscher Klavierstücke vermehrt Albert Kranz um eine Folge, die er unter dem Titel „Norwegische Suite" zusammenfaßt (Verlag C. F. Peters, Leipzig). Die bekannten Tonbilder: Matrosenlied, Elegie, Halling, Springtanz, Vaterländisches Lied und Stabbe Laaten (Humoristischer Bauerntanz) erhalten in der Besetzung für drei Violinen, Cello und Klavier, dazu ad lib. Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Pauken und Schlagzeug eine klangliche Ausweitung, die den Charakter der Originalsätze wenig beeinträchtigt, einzelne Formungen sogar zu erhöhter Ausdruckskraft führt. Die Vortragsart des Springtanzes und des Halling verdeutlicht Kranz durch eine Beschreibung der Tänze aus Walter Niemanns Werk „Die Musik Skandinaviens".

Wenig Schwierigkeiten für die Ausführenden bietet auch eine knapp gefaßte Serenade für Orchester von Fritz Reuter (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig). Trotz der vorherrschenden Molltonalität gibt sich das einleitende und abschlie-

ßende Allegretto als ein leichtbeschwingtes Dahinwirbeln, dem im Mittelsatz ein Grazioso comodo mit breitspurig einherschreitender Motivik gegenübertritt. Im ganzen atmet die Musik echte, ungehemmte Musizierfreudigkeit.

Dasselbe gilt von den „Fünf Stücken für Bläserorchester“ (Klarinetten, Blechbläser und Pauken) von Hermann Ambrosius in der vom Verlag Rud. Erdmann & Co., Leipzig, eröffneten Reihe: Das Bläserspiel. Die Bezeichnungen: Festlicher Aufmarsch, Deutscher Tanz, Elegie, Springtanz, Marsch sagen bereits etwas über den Charakter der Sätze aus, der im einzelnen durch eine leicht eingängige Melodik und unkomplizierte Harmonik bestimmt wird. Die Linienführung erinnert an Händelsche Gestaltungsart.

Die gleiche Reihe bringt als zweite Originalkomposition für Blasinstrumente eine „Feiermusik für Blechbläser und Pauken“ von Emil Schuchardt. Hier wird in zwei Sätzen — Hymne und Marsch — eine an frühbarocke Stimmigkeit anklingende Polyphonie bevorzugt. Die fanfarenartigen Folgen und solistischen Stimmführungen des Marsches bereiten ein kraftvolles Ausschwingen in kerniger Akkordik vor.

Zu eigengeprägter Tongebung gelangt Sigfrid Walther Müller in seiner „Marschmusik“, op. 61, Nr. 1. (Reihe: Platzmusik, Originalwerke für Blasorchester im Auftrage des Reichsverbandes für Volksmusik in der Reichsmusikkammer herausgegeben von Dr. Walter Lott, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.) Der althergebrachten Marschmusik steht hier ein Aufspüren neuer Formanlagen für marschmäßiges Musizieren gegenüber. Der Schrittrhythmus (durchgängig im $^{2}/_{4}$-Takt) wird zum Träger verschieden geweiteter Spannungsbögen, die aus sich selbst heraus zu stetig neuen Entwicklungen fortschreiten. Zu der fesselnden Eigenart des Werkes trägt auch die reizvolle Klanglichkeit und fein schattierte Art der Instrumentation bei. Die Eigenwilligkeit im Gestalten tritt besonders bei den merkwürdigen „Windungen“ im Mittelteil hervor, durch die dieses „Trio in neuer Gestalt“ eine sondertümliche Prägung erhält.

Erich Schütze.

Musik für Feier und Kameradschaft

Die Zuordnung musikalischer Werke unter diesen Titel geschieht in erster Linie unter dem Gesichtspunkt ihres Wirkungsraumes. Als Ausdruck gemeinschaftlichen Lebens muß solche Musik die ihr innewohnende gemeinschaftsbindende Kraft auslösen; ihr entspricht also ein Wirkungsraum, in dem sich ihre Gültigkeit erweist, die im letzten und tiefsten Sinne dann entscheidend vollzogen ist, wenn sie aus der Gemeinschaft ihren Ausgang genommen hat, um in sie wieder einzumünden. Dieser Wirkungsraum, der zugleich vorstellbar und unendlich ist, unterscheidet sich sehr von Musizierformen, die zur Vereinzelung, zur Vermassung und zur Isolierung der Vereinzelten führen; er steht — aufs Ganze gesehen — der Wirkung, die sowohl ihrer Herkunft als auch ihrem Ziel nach durch Anonymität gekennzeichnet ist, diametral entgegen: Nach Ursprung und Wirkung findet sich danach Musik in zwei Situationen auf dem Wege über die Auseinandersetzung des einzelnen. Wie sich der einzelne zum Einzelphänomen isoliert und den Bindungen an die Anonymität der Masse verstrickt fühlt oder aber den musikalischen Geist in sein Leben münden spürt als stärkende Kraft eines größeren Ganzen: Dieser Prozeß ist nicht als Zielsetzung oder Absicht in die Musik hineinzusenken, sondern muß sich aus ihren Werken selbst herleiten.

Die Entwicklung der Musik in den letzten Jahren hat ihr einen Wirkungsraum geschaffen, der zunächst einmal vorstellbar ist. Damit ist gesagt, daß sie als Nicht-Luxus, d. h. als notwendiges Mittel zur Lebensgestaltung, angesehen wird. Der Wirkungsraum ist ferner unendlich, denn er erstreckt sich auf den Vorstellungsbereich aller Volksgenossen. So vereinigen sich Bläsermusik, Kantaten, Lieder der Arbeit, Kammermusik, sinfonische Tänze u. a., also Volks-, Laien- und Kunstmusik in einer zusammenhängenden Musikkultur zu ihrer kulturellen Aufgabe, den einzelnen zu aktivieren. Vom kleinsten Arbeitslied bis zur umfänglichen Kantate zieht sich so ein einigendes Band von Feier und Kameradschaft hin; die Musik will dem Aufgeschlossenen innere Festigung und Ausrichtung geben. Das zeigen die vorliegenden Werke. Die drei „Lieder der Arbeit“ von Ernst Lothar v. Knorr (Lobeda-Spielhefte, Reihe B, Heft 3, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg) mit Texten von Ferdinand Oppenberg und Georg Zemke und das Marschlied „Her zu uns, wir schreiten“ von

Walter Rein mit Worten von Hans Friedr. Blunck (Lobeda-Spielhefte, Reihe B, Heft 4) haben mit ihrer markanten Rhythmik und kräftigen Akkordmelodik den Ausdruck dessen typisch getroffen, was der entschlossene Arbeiter und Kämpfer braucht. Die Wirkung geht vornehmlich von der wortgezeugten Melodik aus; der Satz ist in der Unbekümmertheit musikalischen Grundregeln manchmal zuwider, auch ist manches im Vorspiel zu „Wir schreiten, Kolonnen" und „Pack zu!" infolge der Vollgriffigkeit beträchtlich schwer für einen Durchschnittspianisten. Die Ausführung durch Blasmusik ist entschieden vorzuziehen.

Weitgespannt ist der Vorwurf einer sechsteiligen Kantate für Männerchor, Baritonsolo und Orchester von Kurt Lißmann unter dem Titel „Der ewige Kreis" (Verlag Tonger, Köln). Das großzügige Werk (Dauer etwa 48 Minuten) ist die überzeugende Kundgebung eines nicht auf irgendwelche einseitigen Gesichtspunkte, sondern zur gemeinverbindlichen Sammlung rufenden Geistes aus dem Bedürfnis nach Stärkung und Bereicherung des inneren Menschen heraus, eine hymnische Darstellung der sieghaften Entwicklung vom Frühling bis zum Gipfel des überwundenen Leides. Die Worte sind von E. du Vinage (I. Frühling und VI. Zum Gipfel), Byron (II. An die Sonne, übers. v. Vinage), Fr. Hölderlin (III. Wir sind wie Feuer), Fr. Hebbel (IV. Feier der Natur) und Shakespeare (V. Raub der Schönheit, übers. v. Vinage). Der hohe Stand der Textdichtung findet in der Musik einen angemessenen gültigen Ausdruck; die Komposition ist überhaupt von solch klarer, trächtiger und von ausgeprägtem Stilwillen diktierter Wirksamkeit, daß man sich fragt, warum das Werk nicht öfter zu hören ist. Es ist architektonisch (bogenförmig) gerundet, in der epischen Entfaltung von sinniger Proportion; in der Motivik unpersönlich und ohne Malerei, satztechnisch an großen Vorbildern geschult und in glücklicher Synthese von Kontrapunkt und flächenhafter Akkordik. Im ganzen ohne besondere technische Schwierigkeiten aufzuführen, weder für die Singstimmen noch für das Orchester, das wohltuend auf jede Programmalerei verzichtet, ist das Werk geeignet, eine eindringliche Wirkung zu hinterlassen. —

In lebensnaher Verbindung mit Kundgebung und Feier im neuen Stile stehen alte und neue Instrumentalwerke, namentlich Blasmusiken. Die „Bläsermusik" von Cesar Bresgen Werk 17 und die „Festmusiken für Bläser" von Hans Leo Haßler (1564—1612) erschienen als zweite und dritte Folge der „Blasmusiken für Kundgebung und Feier" (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde), klare, ungekünstelte und verpflichtende Musik männlicher Haltung für drei Trompeten und drei Posaunen, einzelne noch mit Fanfaren, Baß und Pauken. Haßlers urkräftige kurzen Intraden sind dem „Lustgarten neuer Teutscher Gesäng" (Nürnberg 1601) entnommen und bestehen als überzeitliche Größen in jedem Betracht in ihrer für Bläser eingerichteten Fassung; der festliche Charakter dieser Stücke rührt von ihrer altdeutschen Sicherheit im festgefügten Tonraum her, die ihnen einen strahlenden Glanz der Frische verleiht. Bresgens Werk ist viersätzig und hält ein schönes Maß zwischen spielerischer Kontrapunktik und eigentlichem Bläsersatz; die Durchführung der Grundidee „Festlicher Ruf — Mahnung — Besinnung — Ausklang" ist in der Entwicklung charakteristischer Motive glänzend von einem Musizierwillen größten Formats gelungen: Neben tatbereiter Gesinnung steht hier das Können eines großen Komponisten, der auch mit diesem Werk Bedeutendes geschenkt hat.

Unter dem Titel „Die Musikkameradschaft" erschien in Henry Litolff's Verlag Blasmusik für Feier und Unterhaltung: „Turmmusiken" von Helmuth Jörns, „Festliches Vorspiel für Fanfaren und Blechbläser" von Franz König und „3. Volkmusik-Divertimento für Blechbläser" von Norbert von Hannenheim. Jörns' Turmmusiken sind zwei festliche, als Auftakt oder Ausklang großer Tagungen oder Kundgebungen machtvoll wirkende Stücke, die von einem musikalisch einfachen und klaren Motiv bestimmt, in der Durchführung schlicht und übersichtlich gestaltet sind und starken Eindruck hervorrufen, indem jedes äußerliche Blendwerk vermieden ist; es ist erstaunlich, welcher Urkraft die sonst schon beträchtlich abgeschliffenen und faden Fanfarenelemente bei wesensgemäßer Darstellung fähig sind! Die vorliegenden, schon beim Fest der deutschen Chormusik in Augsburg 1936 erklungenen Turmmusiken verzichten auf jedes künstlerische Blendwerk und erreichen im einfachen Satz ein hohes Maß künstlerischer Wirkung. Während das ausgedehntere „Festliche Vorspiel" von König Dreiklangsbrechungen und punktierten Marschrhythmus unter tonartlichen und chromatischen Hilfsmitteln bevorzugt, bedient sich Hannenheim im „3. Volksmusik-Divertimento für Blechbläser" eines gepflegten quasi-Streichersatzes, der eine tadellose Disziplin der Bläser verlangt und aus trächtiger Thematik ein kammermusikalisches Musizieren kultivierter Prägung herleitet.

Ein weiteres Zeugnis für die Wiedererstarkung der Blasmusik ist die erfolgreiche Aufnahme des seit der Erstaufführung auf dem kurhessischen Gautag 1935 der NSDAP. oft gespielten alten Hessenmarsches, den Fritz Dietrich nach althessischer

Heeresmusik des 18. Jahrhunderts für große Harmoniemusik eingerichtet hat und dem der nicht minder ansprechende „Rothwester Marsch" von Fritz Dietrich beigegeben ist (Bärenreiter-Blasmusik, Ausgabe 1075). Die Kennzeichen des guten Marsches, der ohne sentimentale Banalität und leeren Klingklang urwüchsige Kraft und wehrhaften Charakter hat, erheben beide Märsche zu bedeutenden Kunstwerken deutscher Militärmusik. In einer bedeutsamen Werkreihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier" gab Adolf Hoffmann drei weitere Hefte heraus: Als Nr. 13 und 14 „Sechs Tanzfolgen zu vier und fünf Stimmen insbesondere für Blockflöten und andere Melodie-Instrumente" von Michael Praetorius (1612) und als Nr. 15 „Sechs Weinzirler Trios für zwei Violinen und Violoncello" von Joseph Haydn (sämtlich im Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin). Aus der über 300 Tänze enthaltenden Sammlung „Terpsichore" von dem großen Vokalklassiker Praetorius hat Hoffmann sechs Tanzfolgen zusammengestellt, die je neun bis zwölf Tänze zu einheitlichen Zyklen zusammenfassen. Die Stücke selbst sind noch nicht stilisierte, damals praktisch getanzte Branslen, Couranten, Balletten usw. mit rationaler Rhythmik, daher auch denkbar einfach gesetzte, kurze, charaktervolle musikalische Sätze allgemeiner Natur, deren edle Einfachheit der Melodieführung in allen vier (oder bei den beiden letzten Folgen in allen fünf) Stimmen als Auswirkung ihrer ehemaligen Tanzbarkeit eine unnachahmliche Eurhythmie schlichter musikalischer Mittel ausströmt. Ihr heutiges Erlebnis beruht daher nicht so sehr auf ihrer Verwendbarkeit als Tänze als vielmehr auf ihrer Beschaffenheit als musikalische Spielstücke. Als solche verkörpern sie nun wahrlich den idealsten Typ des Gemeinschaftsmusizierens: Ihr Vortrag fordert die Bereitschaft von vier (oder fünf) Blockflötenspielern oder Streichern, die diese „einfache" Musik nicht als leicht (facilis) empfinden, sondern als von meisterhafter, auf jedes Blend- und Behelfsmittel verzichtender musikalischer Strategie gestaltete Musik. Das Spielen dieser Stücke erzieht zum guten Geschmack und zur Kameradschaftlichkeit: Ersteres infolge gänzlichen Mangels an Füllsel und Übertreibung, letzteres infolge der Gleichberechtigung aller Stimmen. Auf die Sammlung sei mit Nachdruck hingewiesen. Nicht minder bedeutsam ist der Erstdruck von sechs Weinzirler Trios von Haydn, deren Name von Haydns häufigen Besuchen bei dem Fürsten Fürnberg in Weinzirl in der Nähe von Melk an der Donau (1755—1758) herrührt. Auch diese Stücke



mit ihrer technischen Unkompliziertheit und inneren Fülligkeit sind echte Haus- und Feiermusik mit gemeinschaftsbildenden Werten. Die köstliche Frische und heitere Innigkeit dieser Musik stehen der Erfindung der verbreiteteren Quartette des Meisters in nichts nach; nur sind die Trios kürzer, schlichter, manchmal anmutiger. Durch die verdienstliche Herausgabe durch den Verlag ist die Trioliteratur um ein Beträchtliches vermehrt worden; der große Meister ist erneut in den Vordergrund gerückt mit bisher vernachlässigten eindrucksvollen Schöpfungen, die den Freunden des Streichtrios fruchtbar werden können. Grund genug, ihm dankbar zu sein, d. h. ihn zu spielen.

Wenn jenen größtenteils auch dem Liebhaber zugänglichen Musikwerken noch die Ankündigung der „Drei deutschen Tänze" op. 79 von Georg Schumann (Verlag Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde) angehängt wird, so deshalb, weil diese graziösen Orchesterschöpfungen in hohem Maße zur Feiergestaltung herangezogen zu werden wert sind. Die beiden ersten Tänze, Walzer und Polka, sind für kleines Orchester ohne Posaune und Schlagzeug, der Galopp für großes Orchester gesetzt. Die Tänze sind von einer beschwingten Fröhlichkeit getragen und wirken mit ihrer farbenreichen Klanggebung und sinfonischen Durcharbeitung wie Momentaufnahmen aus einer versunkenen romantischen Zeit. Sie sind mit der bei Schumann bekannten Gediegenheit und Sorgfältigkeit gearbeitet, die das Studium der Partitur zu einem Vergnügen machen. Mögen sich die Freizeitgestalter auch dieser hübschen Tänze annehmen!

Paul Egert.

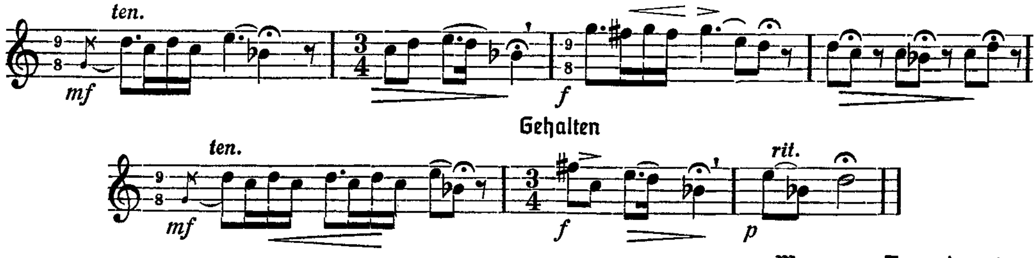
A. L. Gaßmann: „Blast mir das Alphorn noch einmal!" („s'Alphornbüechli"). Was der Alphorner von seinem Naturinstrument wissen muß. Eine kleine Schule des Alphornspiels. Von der Seele der Musik / Alte und neue Bergweisen. Zürich und Leipzig 1939. Gebrüder Hug & Co.

Seit der romantischen Zeit gibt es in der Schweiz eine „Alphornbewegung", die dem aussterbenden Hirteninstrument und seinen Weisen zu neuer Wiedergeburt verhelfen möchte. Die Bewegung erzielte beachtliche äußere Erfolge. Alphörner werden heute in der Schweiz serienmäßig hergestellt, das Alphornblasen wird eifrig gefördert, gleichsam als Seitenstück zur Liedertafel.

In diesen Zusammenhang fügt sich Gaßmanns „Alphornschule" sinnvoll ein. Sie bringt eine Zusammenstellung der schon aus älteren Veröffentlichungen bekannten Weisen und fügt neue, von Gaßmann und anderen Autoren komponierte Melodien hinzu. Daß mit diesem Verfahren das wirklich bodenständige, landschaftsgebundene Musizieren nicht gefördert sondern eher geschädigt wird, liegt auf der Hand. Aber es ist überhaupt ziemlich müßig, über Wert oder Unwert dieser Dinge zu streiten, denn die echten Überlieferungen sind ohnehin heute fast ausgestorben.

So liegt denn der Wert des Büchleins nicht im Pädagogischen, sondern in der Zusammenstellung und Bewahrung der echten älteren Aufzeichnungen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen drei Melodien (Nr. 23 bis 25) aus dem zentralschweizerischen Muotatal, die Gaßmann im Herbst 1903 aufzeichnete. Sie bestätigen und ergänzen einige Ergebnisse der Forschungstätigkeit meines Schülers Wolfgang Sichardt. Wiederum stellt sich heraus, daß im Muotatal die ältesten und urtümlichsten Stilformen des Alpengebiets bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben sind. Insbesondere zeigt sich, daß man in sehr alter Zeit auch auf dem Alphorn nicht nur im Dreiklang musizierte, sondern auch die übrigen Töne der Naturleiter zu höchst eigenartigen tonalen Gestaltungen heranzog. Als überzeugendes Beispiel sei Melodie Nr. 23 der Gaßmannschen Sammlung angeführt:

Langsam, etwas verwildert.



Werner Danckert.

Theodor Veidl: Festlicher Aufklang. Für Orchester. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Wie ein frohbewegter festlicher Reigen flutet diese Musik abwechslungsreich und lebendig dahin. Ein ungestümes, kraftbeschwingtes Thema wird in geschickter kontrapunktischer Verarbeitung immer neu abgewandelt. Da geht der Jubel in ein tänzerisches Schweben über, ein lustiges Hüpfen der Holzbläser zu Harfentupfen führt zu einer leidenschaftlichen Steigerung, aus der sich ein geruhsames Wogen der Streicher in einem reinen G-Dur-Klang löst. Die überlegene Gestaltungskraft des Komponisten zeigt sich vor allem in der Art, wie er nach der Wiederkehr des Eingangsthemas die Entwicklung aus einem verhalten zuckenden Stakkato der Bläser über paukenartigen Rhythmen der Bässe zu einem letzten Dithyrambus führt. Neben der formalen Geschliffenheit fesselt das Werk zugleich durch eine gewählte Klangsprache, die sich auf die aus dem Impressionismus hervorgegangene Harmonik stützt. Theodor Veidl bezeugt erneut mit diesem Werk, daß er etwas Eigenes zu sagen hat.

Erich Schütze.

Walter Gieseking: Variationen für Flöte oder Violine und Klavier über ein Thema von Edward Grieg. Verlag Adolph Fürstner, Berlin.

Der hervorragende Pianist gibt sich in diesem Werk auch als befähigter Gestalter eigener Intentionen zu erkennen. Sieben farbenprächtige Klangbilder sind es, in die er die schlichte Arietta aus den Griegschen „Lyrischen Stücken" umwandelt. Man spürt, wie Gieseking aus der reichen Kenntnis erlesener und reizvoller Klangwirkungen schöpft, die er in durchaus organischen Gestaltungen neu formt. Die einzelnen Variationen heben sich wirkungsvoll kontrastierend voneinander ab. Einem bewegten, harmonisch reich aus-

gestatteten Agitato in Triolenbewegung folgt ein zierliches pp-Filigran in höheren Tonlagen, einem in stählerner Wucht daherschreitenden Risoluto ein idyllisch-zärtliches dolce espressivo usf. Ein Wagnis bedeutet es, nach den klanglich stark ausgeweiteten Abwandlungen zum Schluß noch einmal das ganze Thema in der ursprünglichen Gestalt aufklingen zu lassen. Doch ist es dem Komponisten gelungen, seine Absicht so glücklich zu verwirklichen, daß ein ungetrübter Genuß entsteht: aus einer mit außerordentlichem Feingefühl durchgeführten Überleitung dringt die schlichte Melodie wie verklärt und vollendet noch einmal an unser Ohr. Der begleitende Part ist durchaus klavieristisch empfunden und nützt die klanglichen Möglichkeiten des Instruments in weitestem Maße aus. Das Werk stellt Solisten und Begleiter vor eine dankbare und lohnende Aufgabe.

Erich Schütze.

Klavierkonzerte von J. S. Bach

Für den praktischen Gebrauch hat Kurt Soldau die Klavierkonzerte in A und E von J. S. Bach neu herausgegeben (Verlag C. F. Peters, Leipzig). Einmal legt Soldau den Solopart mit unterlegter (zweiter) Klavierstimme vor. Hier hat er den Kontinuopart und die Streicherstimmen unter besonderer Berücksichtigung der Spielbarkeit zusammengefaßt. Dazu gibt es dann noch eine sehr übersichtliche Partitur im Großformat. Soldau hat vor allem auf die in der Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrten Originalmanuskripte zurückgegriffen und als Anhang einen sorgfältigen Revisionsbericht gegeben. Versetzungszeichen des Herausgebers sind klar kenntlich gemacht. Der Vorzug der Zuverlässigkeit empfiehlt die neue Ausgabe von selbst.

Gerigk.

* Musikliteratur *

Wilhelm Pültz: Die Geburt der Deutschen Oper. Roman um Carl Maria v. Weber. Verlag von Hase und Köhler, Leipzig, 1939. 296 Seiten.

Es bleibt immer anerkennenswert, kulturgeschichtlich bedeutsame Ereignisse in leicht faßlicher Form einem weiteren Leserkreis nahebringen zu wollen, vor allem, wenn der Schriftsteller, wie in dem vorliegenden Musikerroman, uns heute berührende Fragen mit einem entscheidenden Höhepunkt der Musikgeschichte zu verbinden sucht. Leider ist aber die Schwierigkeit, die in einer solchen Aufgabe liegt, von dem Verfasser nicht vollständig überwunden worden, da die dichterische Gestaltung nicht immer dem schwerwiegenden Problem — eine unserer heutigen Haltung entsprechende Sicht der Vergangenheit — gewachsen ist.

Der Roman beweist sowohl ein echtes Interesse des Verfassers für die Persönlichkeit C. M. v. Webers und die Bedeutung der ersten „Freischütz"-Aufführung, als auch eine gute Kenntnis der damaligen Zeitumstände. Daß trotzdem verschiedene sachliche Unrichtigkeiten unterlaufen sind (z. B. ist das Verhältnis Webers zu Vogler und Meyerbeer nicht den Tatsachen entsprechend dargestellt) ist wohl in dem Wunsch begründet, Anschauungen, die sich erst in unserer Zeit zu klarer Bewußtheit geformt haben, auf die Zeit, in der die deutsche Oper entstand, zu übertragen. Auch sonst bleiben noch einige Einzelheiten zu beanstanden, die aber für den richtigen Gesamtverlauf der Darstellung nicht wesentlich werden.

Sicher ist, daß es dem Verfasser durch sein Werk gelingen wird, bei einem gewissen Leserkreis Verständnis zu wecken für die volkstumhafte Gebundenheit der Weberschen Oper und ihre darin liegende Bedeutung für die deutsche Musik.

Lili Michaelis.

Franz Farga: Der späte Ruhm. Hector Berlioz und seine Zeit. Albert Müller Verlag, Zürich und Leipzig, 1939. 270 S.

Farga hat es sich mit dem vorliegenden Werk, wie er selbst in der Einleitung betont, zur Aufgabe gemacht, H. Berlioz' künstlerisches und menschliches Schicksal unter dem Gesichtspunkt darzustellen, daß damit im Zusammenhang auch von den Berlioz umgebenden kulturellen und politischen Strömungen des damaligen Frankreichs ein klares Bild entsteht. Es ist Farga gelungen, vor dem unruhigen Hintergrund der französischen Geschichte zwischen 1814 und 1870 die aus der charakterlichen Eigenart des großen französischen Musikers verständliche Entwicklung seines Lebens und Wirkens zu zeichnen. Die Berlioz eigene klare Verfolgung des in seiner Jugend im Kreise der „jeune france" gefundenen Ziels läßt ihn immer

unverständlicher für die eine völlig andere Richtung einschlagende französische Gesellschaft werden. Die unerbittliche Notwendigkeit dieses Gegensatzes, der den schweren Kampf Berlioz' um sein Werk verursachte, ist von Farga, dem eine große sprachliche Ausdrucksgewandtheit zur Verfügung steht, lebendig und überzeugend dargestellt. Allerdings verleitet ihn diese Begabung besonders bei der Beschreibung der Werke Berlioz' zu einer Überschwenglichkeit, die nicht immer angenehm berührt, auch wenn man zur Voraussetzung nimmt, daß der Leser dadurch in die Stimmung des musikalischen Zuhörers versetzt werden soll. Hiervon abgesehen aber kennzeichnet Farga deutlich die Schwächen und Stärken der angeführten Kompositionen und ihre Auswirkung auf die musikalischen Schöpfungen seiner Zeitgenossen. Auch die Bedeutung, die Deutschland für Berlioz und auf bestimmtem musikalischem Gebiet Berlioz für die Entwicklung der deutschen Musik hatte, ist klar erfaßt und dargestellt.

So zeigt das Werk Fargas im gesamten eine erfreuliche Sachkenntnis und eine sichere Beobachtungsgabe, die zu einer trotz aller geistvollen Sprachgewandtheit kühlen Darstellung führt.

Lili Michaelis.

Adolf Ehrenberg: Das Quinten- und Oktavenparallelen-Verbot in systematischer Darstellung. Ein Beitrag zur musikalischen Satzlehre und zur Psychologie des Hörens. (V u. 89 S.) Littmann, Breslau, 1938.

Ehrenberg lenkt erneut das Interesse auf die alte Frage der unzulässigen Parallelführungen. Nachdem das Problem der Quinten- und Oktavenparallelen die Theorie des 19. Jahrhunderts ausführlich beschäftigt hatte, schien es mit der Modernen Sinn und Wirksamkeit verloren zu haben. Erst die Anknüpfung an die polyphone Satztechnik der Barockzeit und der hieraus entwickelte linearstimmige Stil, der für das zeitgenössische Schaffen kennzeichnend ist, geben dem alten Verbot erneute Bedeutung.

In ausführlicher Darstellung gibt Ehrenberg eine Übersicht über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Parallelführung in Quinten oder Oktaven, wobei er nicht nur die gleichzeitige, sondern auch die ungleichzeitige Parallelführung berücksichtigt. Bewußt knüpft er an die Betrachtungen der älteren Theorie über diese Frage an und wählt wie sie seine Beispiele aus jenem Zeitraum der Musikgeschichte, der mit Bach beginnt und mit Reger als dem Exponenten äußerster Gewagtheit endet. Leider fehlt sowohl die Berücksichtigung der vorbachischen wie auch namentlich der neueren Literatur, die für eine in Zukunft fruchtbare Behandlung des Themas unerläßlich erscheint.

Zu der Begründung des Parallelenverbotes sei darauf hingewiesen, daß eine rein akustische Begründung keinesfalls zureichend ist.

Rolan.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Herausgegeben von der Musikwissenschaftlichen Kommission des Allgemeinen Cäcilien-Vereins für Deutschland und die Schweiz durch Univ.-Prof. Dr. K. G. Fellerer, 1936—1938, 31.—33. Jahrgang. 110 S.

Das Kirchenmusikalische Jahrbuch, in dem diesmal die letzten drei Jahrgänge vereinigt wurden, ist Zeugnis einer ernsten wissenschaftlichen Arbeit und glücklichen Konzentration auf die in der katholischen Kirchenmusik vorliegenden Forschungsgebiete. In neuem Lichte erscheint die Tonartenlehre des Boethius und zeigt den Entwicklungsgang der mittelalterlichen Musiktheorie in Richtung der Konsonanzverhältnisse, der Transpositionstonarten und Oktavgattungen, der Buchstabennotation, der harmonischen und arithmetischen Oktavteilung, die Boethius bereits bekannt war. Der Beitrag schließt mit einem sorgfältigen Nachweis einzelner musiktheoretischer „Ungenauigkeiten und Fehler" in Boethius' Traktaten. Eine klare Abgrenzung Boethius' von der nachptolomäischen Tradition war möglich. Bemerkenswert Ewald Jammers' Untersuchungen am „Rhythmus der Psalmodie", besonders aufschlußreich in den Grenzfällen einer Verschmelzung von Psalmodie und Melismatik, unter Berücksichtigung der sogenannten „Taktfreiheit". Die wertvolle Handschrift des Meßtonale von Montpelier wird mit allen paleographischen Beobachtungen zuverlässig beschrieben (Hubert Sidler), von Bedeutung sind die Bemerkungen über die vielen Sonderformen der Neumennotation. Der Band vereinigt noch ein Referat über ein Antiphonale der Nassauischen Landesbibliothek, das dem Zisterzienserkloster Eberbach im Rheingau entstammt, ferner eine Stilkritik der Missa „super cantu Romano" des Pedro Heredia, eine biographische Würdigung Gabriel Plautz', des Kapellmeisters beim Mainzer Erzbischof zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von umfassender Sachkenntnis zeugen zwei Aufsätze des Herausgebers „Zur deutschen Singmesse um die Wende des 18./19. Jahrhunderts" und die Fortsetzung VI des „großen Verzeichnisses der kirchenmusikalischen Werke der Santinischen Sammlung". Die deutsche Singmesse des fraglichen Zeitraumes wird in ihrer „aufklärerischen, seichten textlichen und musikalischen Haltung" klar gekennzeichnet und auch in ihrer Erfüllung liturgischer Erfordernisse beurteilt.

Das Kirchenmusikalische Jahrbuch darf als wissenschaftliche Leistung in einer Zeit einer wahren Hochflut des politischen Katholizismus diese positive Besprechung beanspruchen. Sachlich und unbestechlich im Urteil, fern von allen kleinlichen konfessionellen Absichten, unabhängig von bestimmten Glaubenshaltungen ergänzen erfahrene Historiker mit sicherer Hand das Bild der Musikgeschichte im deutschen Kulturraum.

Wolfgang Boetticher.

Der neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig, 1938. Jeder Band 11,50 RM.

Das trotz seiner Handlichkeit verblüffend vollständige Allbuch liegt nun abgeschlossen vor. Auch der Musiker findet wieder zahlreiche Stichworte seines Fachgebietes zuverlässig behandelt. Die Literaturhinweise sind zwar noch nicht entjudet, aber die Gesamthaltung des Lexikons läßt darüber hinwegsehen. Die Zusammenfassung des Standes unseres Wissens und vor allem die Registrierung aktueller Tatsachen sind vorbildlich erfolgt. Die Illustrierung mit Zeichnungen im Text sowie mit vielen einfarbigen und farbigen Tafeln entspricht der großen Überlieferung des Hauses Brockhaus. Einen besonderen Hinweis verdient der umfassende Atlasband, der trotz des kleinen Formates der Karten alles enthält, was überhaupt von Interesse sein kann. Der zweite Hauptteil ist Geschichtskarten für alle Zeitalter und Völker gewidmet. Neuartig ist die Beigabe von Hunderten von Photos, die auf Kunstdruck eingeschaltet sind und die eine unmittelbare Anschauung der kartographisch erfaßten Gegebenheiten geben können. Dieser Band bildet allein schon eine Spitzenleistung deutscher Wissenschaft.

Gerigk.

Peter Wackernagel: Johann Sebastian Bachs Brandenburgische Konzerte. Einführungen. Verlag Bote & Bock, Berlin, 1938. 31 Seiten.

Die für die Programmhefte des Berliner Philharmonischen Orchesters von Wackernagel geschriebenen Einführungen sind hier zusammengefaßt. Sie sind für Musikliebhaber bestimmt, so daß keine Analysen, sondern allgemeinverständliche Beschreibungen geboten werden, sparsam, aber treffend durch Notenbeispiele unterstützt. Der Stil ist einwandfrei und anschaulich, und vor allem vermeidet der Verfasser die Einbeziehung jeglicher außermusikalischen Hilfsbegriffe. Die kleine Schrift kann empfohlen werden.

Gerigk.

Martha Wiemann: Wege zu Beethoven. Ein volkstümliches Beethoven-Buch mit Beethovens Leben und Schaffen von Dr. Karl Storck. Deutsche Musikbücherei, begründet und herausgegeben von Gustav Bosse. Band 3. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1938, 195 Seiten.

Dem Buch liegt zweifelsohne ein guter Gedanke zugrunde: das knapp gezeichnete Bild von Beethovens Leben und Schaffen, Lebensdokumente des Meisters und seiner Zeitgenossen, sollen das Erlebnis Beethoven vertiefen helfen. Freilich geht die Verfasserin hierbei mit einem Rüstzeug zu Werke, dessen Unzulänglichkeit das Selbstbekenntnis des Vorworts hinreichend beleuchtet: „Durch das Studium der ‚Musikgeschichte' von Dr. Karl Storck angeregt, wurde es mir nicht nur möglich, musikalisch-literarische Vorlesungen daraus zu halten, auch die Idee kam mir, Teile aus Storcks Werk in kleiner Buchform einem noch breiteren musikliebenden Kreise zugänglich zu machen..." Demnach beschränkt sich der persönliche Anteil der Verfasserin an dem Buche auf ein zwei Seiten starkes Vorwort. Im folgen die einschlägigen Kapitel aus Storcks Musikgeschichte. Die wurde freilich bereits 1905 geschrieben, und es ist klar, daß das dort gezeichnete Beethovenbild dem unserer Tage nicht mehr entspricht. Die Beethoven-Forschung hat zum Glück nicht 34 Jahre geschlafen. So hapert es mit dem Storckschen Beethovenbild in Einzelheiten wie in der Gesamtschau, und die kommentarlose Wiedergabe ist heute nicht mehr angängig. Um nur einige Beispiele zu nennen: Wiederum erscheint der 16. Dezember als Geburtstag (vgl. Sandberger „Beethoven-Aufsätze" S. 106ff.), wird Antwerpen als Geburtsort des Großvaters genannt (vgl. Schmidt-Görg in „Beethoven und die Gegenwart" S. 114ff.) und taucht der Vater als erblich belasteter Trunkenbold auf, der er nicht war (vgl. Schiedermair „Der junge Beethoven" S. 94ff.). Natürlich bestimmt die Fiktion vom „genialischen Naturkind" (S. 23, 37) die Darstellung und wird Bettina Brentano als glaubhafte Zeugin zitiert, die sie nicht war (S. 39). Die Lektüre von Arnold Schmitz „Das Romantische Beethovenbild" wäre der Verfasserin zu empfehlen. Im 2. Abschnitt eröffnen die Selbstzeugnisse Beethovens 6 Briefe an Wegeler. Im ersten konnte ich über 90 (!) Abweichungen, Auslassungen und Entstellungen gegenüber dem Text der gebräuchlichen Briefausgaben feststellen. Das ist — die Unzuverlässigkeit der bisher vorliegenden Texte zugegeben — doch etwas reichlich. Im 3. Abschnitt kommen dann die Zeitgenossen zu Worte. Auch hier zu beobachtende Wiederholungen (vgl. S. 110 u. 130; 111 u. 131, 131; 112 u. 132; 135 u. 148) sprechen nicht eben für planvolles Gestalten. Auf das Zeugnis Ferdinand Hillers (Jude) hätte verzichtet werden können. Alles in allem: „volkstümliche" Haltung eines Buches sollte verpflichten, besonders in unserer Zeit!

Erich Schenk.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

Die Marschmusik verdient die besondere Aufmerksamkeit der Technik wie der Künstler. Hermann Müller-John hat in dem Musikkorps der Leibstandarte Adolf Hitler einen hochwertigen Musizierkörper geschaffen, der militärischen Schmiß mit Musikantentum vereinigt. Blankenburgs Marsch „Klar zum Gefecht" ist ein Beispiel dafür. Erich Schumanns Reichssportmarsch enthält melodische Feinheiten und eine kunstvoll-polyphone Instrumentierung — ein zündendes Werk ausgeprägter, eigener Haltung. Aufnahmetechnisch bleiben noch einige Wünsche offen.

(Telefunken M 6646.)

Mit unnachahmlichem Schmelz und männlichem Timbre singt Helge Rosvaenge die Arie des Sängers aus „Rosenkavalier" und die köstliche Szene „Ach, das Leid hab' ich getragen" aus Cornelius „Barbier von Bagdad".

(Electrola DA 4465.)

Karl Schmitt-Walter wagt sich in dem Streben nach Publikumswirkung in Regionen, die geschmacklich kaum zu rechtfertigen sind. Zwei sentimentale Lieder („Gute Nacht, Mutter!" und „Schlafende Dörfer") machen es schwer ihm zu folgen. Gibt es keine künstlerischen Aufgaben für diese Stimme?

(Telefunken A 2889.)

Die musikalischen Höhepunkte der „Arabella" von Richard Strauß, das Duett „Aber der Richtige, wenn es einen gibt" und der Monolog „Das war sehr gut, Mandryka" werden von Margarete Teschemacher und Irmgard Beilke mit höchster Kultur vorgetragen. Der herrliche melodische Fluß, die Schönheit der beiden Stimmen und der Glanz des von Bruno Seidler-Winkler geführten Orchesters vereinigen sich zu eindringlicher Wirkung.

(Telefunken DB 4675.)

Johann Sebastian Bachs Klavierkonzert in f wird von Edwin Fischer und seinem Kammerorchester graziös und durchsichtig zu klingendem Leben erweckt. Man möchte hoffen, daß diese ideale Wiedergabe das prachtvolle Werk auch für die Konzertprogramme nachdrücklich in Erinnerung bringt. Fischer gliedert so übersichtlich und stuft im Solopart wie in dem disziplinierten Kammerorchester so vielfältig ab, daß sich der Aufbau der drei Sätze wohl jedem Hörer unmittelbar erschließen muß. Zur Vervollständigung enthält eine Plattenseite ein trotz seiner Originalität fast unbekanntes Orchesterwerk Mozarts „Das Donnerwetter", von Edwin Fischer und dem Kammerorchester geist- und humorvoll interpretiert.

(Electrola DB 4679/4680.)

Tschaikowskys Serenade für Streichorchester erklingt unter Willem Mengelbergs Leitung, von dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester mit jener Sicherheit der Intonation gespielt, die hier Voraussetzung für eine einwandfreie Wiedergabe ist. Mengelberg findet für den Walzer den Ton unbeschwerter Leichtigkeit und für die Elegie die träumerische Versunkenheit. Am erstaunlichsten ist aber überall die Klangfülle und die Farbigkeit des Streichorchesters, das Tschaikowskys geniales Stimmengewebe in höchster Vollkommenheit interpretiert.

(Telefunken SK 2901/2903.)

Die Kantorei der Berliner Musikhochschule, deren Leitung Kurt Thomas hat, singt Chorlieder des 16. u. 17. Jahrhunderts in Einrichtungen von Schwickerath sauber und stilvoll. Dowland, Haßler, Schein, Mylius sind vertreten. Die Sauberkeit des Chorklanges ist vorbildlich. Die Aufnahme besitzt besonderen Wert als Muster für die Chorschulung. (Telefunken E 2926.)

Das Calvet-Quartett hat der Reihe der klassischen Kammermusikaufnahmen Beethovens Streichquartett in A, op. 18 Nr. 5 hinzugefügt, dessen 1. Satz wieder von der schwebenden Grazie erfüllt ist, die das Musizieren dieser vier Künstler auszeichnet. Mit blühendem Ton werden die herrlichen Streichinstrumente gemeistert.

(Telefunken E 2923.)

Das 4. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach, ein unbeschwertes, lichtes Werk, das leicht ins Ohr geht, wird vom Kammerorchester der hamburgischen Philharmonie mit gutem Gelingen gespielt. Dr. Hans Schmidt-Isserstedt als Dirigent findet hier allerdings nicht überall jene Einheit und Größe der Wiedergabe, die der Komposition gemäß wäre. Auf der Schallplatte sollten die Spitzenwerke unserer sinfonischen Literatur nur den genialsten Orchesterleitern vorbehalten bleiben. Bei einem Werk der landläufigen Ouvertürengattung etwa dürfte man der Wiedergabe jedes Lob zollen, während hier der Maßstab nicht hoch genug angesetzt werden kann.

(Telefunken E 2956/2957.)

Debussys Nokturne für Orchester „Nuages" (Wolken) erfährt durch das Philadelphia-Orchester unter Stokowskis Leitung eine Interpretation, die der Klangwelt dieser Partitur nichts schuldig bleibt. Der Stimmungszauber ist so stark, daß man trotz der Fremdartigkeit der Musik an sich völlig davon beherrscht wird. Die Aufnahme ist eine technische Spitzenleistung.

(Electrola DB 3596.)

Yella Pessl spielt Händels Chaconne in G auf dem Cembalo mit einem metallischen Klang, der mehr an den modernen Flügel als an den traditionellen, flüchtigen Kielflügelton erinnert. Klar und männlich wird Händels Musik von der Künstlerin aufgebaut und auch aufnahmetechnisch bleibt kein Wunsch offen. (Columbia DWX 1616.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Wagner auf der Zoppoter Waldbühne

Indem sich die Zoppoter Waldoper Wagner verschrieb, hat sie auf einen eigentlichen Naturbühnenstil verzichtet. Denn Wagner ist ohne die Mittel des Theaters nicht denkbar. So gewann die Theaterkulisse immer mehr an Boden, um in gewissen Fällen, wie im „Rheingold" (das nach dem vorjährigen Erfolg, wie überhaupt der ganze „Ring", jetzt wiederholt wurde), das naturgegebene Landschaftsbild ganz zu verdrängen. Das schönste, was diese Bühne zu bieten vermag, bleiben aber doch diejenigen Szenerien, wo jenes fast unverändert in Erscheinung treten kann, so der Mittelakt des „Siegfried" und das „friedliche Waldtal" unweit der Wartburg in dem gleichfalls hier aufgeführten „Tannhäuser". Szenen wie jene, wo Wolfram sein Lied zum Sternenhimmel hinauf singt üben einen im Theater nicht erreichbaren romantischen Zauber aus.

Aber gerade in dieser Oper prallen die Gegensätze Naturpoesie und Theater scharf aufeinander. Soweit der „Tannhäuser" der „Großen Oper" angehört, herrschte die Theaterkulisse vor. Im Venusberg (der Pariser Fassung) umschloß eine riesige Höhle die Makartvision der tänzerisch sich bewegenden Menschenleiber. Im Wartburgakt war die „teure Halle" durch einen in der Art der Guckkastenbühne dreiseitig umgrenzten Burghof ersetzt. Hier überbot die Inszenierung Hermann Merz' an Entfaltung opernhaften Prunkes die größten Theater und erzielte Bildwirkungen von großer Farbenpracht.

Dennoch hatte sich das Gewicht keineswegs zu sehr nach der Seite des Schaustücks verschoben. Das Musikalische war beim „Ring" in den Händen Robert Hegers, beim „Tannhäuser" in denen Karl Tuteins bestens aufgehoben. Im Lauf der Jahre hat sich hier ein Stamm immer wiederkehrender Kräfte gebildet; zu ihnen gehören Carl Hartmann mit seinem nie versagenden heldisch-baritonalen Tenor (Siegfried und Tannhäuser), Hertha Faust als Sieglinde und Elisabeth von bezwingender Erlebniskraft, Sven Nilsson mit seinem machtvollen Baß als Hunding und Landgraf, die fesselnde Inger Karén als Pariser Venus, Max Roth, ein warm empfundener Wolfram (auch Wotan), Margarete Arndt-Ober, eine altbewährte Erda. Unter den hier erstmalig auftretenden Sängern stachen hervor: Maria Reining (Wien), eine Elisabeth von hoher gesanglicher Schönheit, Helena Braun (Wien), eine junge Brünnhilde von sieghafter Leuchtkraft der Höhe, Erna Schlüter (Hamburg) als Götterdämmerung-Brünnhilde ebenbürtig den berühmten Wagner-Heroinen, Hans Grahl (Hamburg), als Siegmund ebenso eine Verwirklichung des Wunschbildes wie der Hagen Wilhelm Schirps, schließlich der prachtvoll singende Rheingold-Wotan Josef Herrmann (Dresden) und der Wanderer Hanns Brauns. — Bemerkenswert ist, daß keine der acht Vorstellungen verregnet wurde, und daß insgesamt 50 000 Besucher zu verzeichnen waren.

Heinz Heß.



Die Aufgaben der NS.-Volkswohlfahrt sind so mannigfaltige und wichtige, daß es die Ehrenpflicht eines jeden Volksgenossen sein muß, mit allen nur erdenklichen Mitteln zum Gelingen dieser volkserhaltenden Aufgaben beizutragen.

Das Beethoven-Fest in Baden bei Wien

Vierzehn Sommer verbrachte Beethoven in der Kurstadt am südlichen Wiener Wald und eine Fülle von Erinnerungen an sein Leben wie Schaffen knüpft sich an diesen Ort. Es ist ja zur Genüge bekannt, daß einige seiner bedeutendsten Werke hier entstanden. So wurde vor allem der größte Teil der IX. Sinfonie in Baden komponiert, ebenso die Missa solemnis hier vollendet; im Schloß Gutenbrunn schuf der Meister schließlich die „Letzten Quartette". Diese kurzen Andeutungen von der Bedeutung Badens im Leben Beethovens sind bereits genug der Rechtfertigung, daß die Stadt im vorigen Sommer in den ständigen Reigen unseres deutschen Festspielsommers mit einem Beethovenfest eintrat. Heuer fand diese Veranstaltung, im Umfang bedeutend erweitert, im Juli statt, sie stand unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels. Die großen Wiener Orchester sowie hervorragende Wiener solistische Kräfte waren zur Mitwirkung verpflichtet worden; aber auch die einheimischen Kräfte von Baden kamen zu Worte. Die festlichen Tage erfreuten sich trotz ausnehmend sommerlicher Hitze regen Zuspruches, und den ausgezeichneten Darbietungen war warmer und wohlverdienter Erfolg beschieden.

Eckpfeiler und Hauptträger waren drei große sinfonische Veranstaltungen: Der Eröffnungsabend im Badner Theater wurde von den Wiener Sinfonikern bestritten und stand im Zeichen des kraftvollen Gestaltungswillens Generalmusikdirektor Hans Weisbachs. Einer durchsichtigen, von aller verzärtelten Weichheit freien Wiedergabe der I. Sinfonie folgte eine machtvolle, durch ihre Gefühlskraft mitreißende Auslegung der Fünften. Mit gepflegter Sicherheit spielte Franz Bruckbauer, Konzertmeister des Orchesters, Beethovens Violinkonzert. Mit stürmischer Begeisterung wurde dieser erste prachtvolle Musizierabend aufgenommen. — Im zweiten Orchesterkonzert rückte das junge Gau-Sinfonieorchester Niederdonau (das alte nationalsozialistische Orchester der Kampfzeit) in den Mittelpunkt des Interesses. Wieder führte Hans Weisbach am Dirigentenpult, und es gelang ihm erneut, auch diesen rühmenswert einsatzbereiten Klangkörper zu überdurchschnittlicher Leistung emporzuführen. So gab es auch an diesem Abend eine beglückende und festliche Aufführung der VIII. Sinfonie, der Ouvertüre zu „Prometheus" und schließlich das Klavierkonzert in Es-dur, dessen Solopart Dr. Hans Weber als tiefer Musiker und glänzender Virtuose meisterte.

Die folgenden Tage brachten Kammermusikabende und ein Kirchenkonzert. Die Veranstaltung in der Stadtpfarrkirche ließ vornehmlich Badner Kräfte unter Leitung von Bernhard Nefzger und Josef Biegler zu Worte kommen. Im Mittelpunkt stand eine Wiedergabe der 1817 gleichfalls in Baden komponierten Beethovenschen C-dur-Messe mit den erfolgreichen Wiener Solisten: Erika Rokyta, Emilie Rutschka, Paul Lepuschitz und Dr. Paul Lorenzi. Man hörte ferner die Bachsche Toccata und Fuge d-moll für Orgel von Viktor Dostal mit feinem Stilempfinden vorgetragen und Mozarts „Ave verum", das ja ebenfalls mit Baden besonders verknüpft ist. Des Meisters Frau Konstanze weilte des öfteren hier zur Kur, und das Werk war eine Freundesgabe Mozarts an den damaligen Regens chori der Stadt, Anton Stoll. Den Beschluß machte Haydns frohes Te Deum.

An der Stätte, wo Beethovens letzte Streichquartette entstanden, in den Räumen des jetzigen Sanatoriums Gutenbrunn, fand der erste Kammermusikabend statt. Das Wiener Weißgärber-Quartett spielte mit tiefem Verständnis und in reifer Vollendung Werke der frühen und mittleren Schaffensperiode des Meisters, op. 18 Nr. 1 und 5 (F-dur und A-dur), und aus den Rasumoffsky-Quartetten op. 59 Nr. 3 (C-dur). Im Badner Stadttheater entfaltete an einem zweiten Kammerabend die Philharmonische Bläservereinigung ihre großartige Bläserkunst und ihre echt Wiener musikantische Spielfreude. Prachtvoll war die klangliche Wärme ihrer Tongebung, die verhauchende Zartheit und Farbfülle, und nicht minder die Geschlossenheit und Nachzeichnung des architektonischen Aufbaues. Für die Wiedergaben des Septetts und Oktetts wurde die Künstlerschar mit nicht endenwollendem Beifall überschüttet. Die Mitwirkenden waren: Fritz Sedlak (Violine), Ernst Moravec (Bratsche), Richard Krotschak (Cello), Alois Podobsky (Baß), Leopold Wlach und Alfred Boskovsky (Klarinette), Hans Kamesch und Karl Svoboda (Oboe), Karl Oehlenberger und Rudolf Hanzl (Fagott), Gottfried von Freiberg und Leopold Kainz (Horn). — Eine willkommene Ergänzung im Rahmen der festlichen Woche war die Freilicht-Aufführung alter Bläsermusik des 16. bis 18. Jahrhunderts von J. Pezel, Schein und Gabrieli sowie der Händelschen Feuerwerksmusik im nächtlichen Badner Kurpark. Eingeleitet wurde die Serenade bei Einbruch der Dämmerung in stimmungsvoller Weise durch Weckrufe und älteste Bläserstücke aus der Zunft der Feldtrompeter und Heerpauker, die von der grünen Höhe des Beethovenschen Tempels herabklangen. Das Musikkorps der Fliegerkommandantur Bad Vöslau unter Leitung von Musikmeister Hecker bestritt mit reifem technischen Kön-

nen und großer musikalischer Einfühlung diese Veranstaltung.
Der hochgestimmte Abschluß des Festes war die Wiedergabe der IX. Sinfonie. Professor Oswald Kabasta musizierte sie meisterlich mit Gemütswärme und voller Klangfreude. Zu dithyrambischem Schwung erhob sich unter seiner Stabführung der Hymnus an die Freude. Der Dirigent, die Wiener Philharmoniker, die diesmal die Ausführenden waren, der Wiener Staatsopernchor und nicht zum wenigsten die oft gerühmten Solisten: Erika Rokyta, Isolde Riehl, Andreas von Roesler und Herbert Alsen wurden auf das herzlichste gefeiert.

L z.

„Rienzi" auf der Berliner Dietrich-Eckart-Bühne

Die Dietrich-Eckart-Bühne in Berlin mit ihren 20 000 Plätzen dürfte die größte Freilicht-Opernbühne überhaupt sein. Wenn sich die Reichshauptstadt als der Veranstaltungsträger jetzt zur Aufführung von Wagners „Rienzi" entschloß, so war das ein Wagnis. Bisher hatte man mit Händels „Herakles" und mit Glucks „Orpheus" lediglich Versuche im Rahmen eines mehr statuarischen Aufführungsstiles unternommen, während hier die lebendige Bewegung unumgänglich ist. Hanns Niedecken-Gebhard als der künstlerische Oberleiter kann einen vollen Erfolg verzeichnen, weil ihm die Technik neue Möglichkeiten erschloß, die er in hervorragender Weise ausnützte. Oberingenieur Bialk von Telefunken hat die Künstler durch neuartige Schallfänger unabhängig vom Mikrophon gemacht. Die Geräte sind zwischen Bühne und Orchester aufgestellt worden, und sie werden Scheinwerfern ähnlich gesteuert. Dem Zuschauer fallen sie kaum auf. Die elektro-akustische Tonverstärkung bewährte sich ausgezeichnet, und zwar überraschend sogar so weit, daß die Illusion örtlich verschiedener Tonquellen weitgehend bestand. Den gewaltigen Ausmaßen der Bühne angepaßt waren die Aufbauten Benno von Arents, die ein pausenloses Durchspielen bei 2¼ Stunden Aufführungsdauer gestatteten. Die einzelnen Schauplätze wurden durch geschickte Scheinwerferausleuchtung deutlich gemacht. Niedecken-Gebhard gliederte die Soloszenen ebenso überzeugend wie die Massenaufzüge des Volkes und der römischen Parteien. Hermann Lüddecke hatte die aus Mitgliedern der Staatsoper und des Deutschen Opernhauses gebildeten Chöre unerschütterlich sicher studiert. Fritz Zaun und das Städtische Orchester musizierten mit bewundernswerter Hingabe.

Die sieben Aufführungen wurden mit doppeltem, teilweise sogar dreifach besetztem Solopersonal durchgeführt. Lediglich Elisabeth Friedrich sang an allen Abenden die Irene mit einem stimmlichen Glanz und einer Wärme des Ausdrucks, die in dem Riesenraum herrlich zur Geltung kamen. Als Rienzi bewährte sich Willy Stöning, ein Tenor großen Formates. Gotthelf Pistor wechselte mit ihm ab. Die Hosenrolle des Adriano wurde von Elisabeth Höngen aus Düsseldorf und von Carola Goerlich von der Berliner Volksoper ausgezeichnet verkörpert. Auch sonst waren alle Partien mit namhaften Künstlern besetzt. Das Wetter war günstig. Man wird künftig an Aufgaben herangehen können, die vor diesem gelungenen Experiment unlösbar schienen.

Herbert Gerigk.

Konzert

Rostock: Im Konzertsaal war erfreulicherweise gerade in der vergangenen Spielzeit viel Neues zu hören, nachdem Kapellmeister K. Reise bereits im sommerlichen Warnemünde tatkräftig die allgemeinen Bestrebungen zur Hebung der Kurmusik zu fördern gewußt hatte. Zur Aufführung gelangten da u. a. Max Fiedlers „Serenade für kleines Orchester" op. 15, Hans Uldalls „Hamburger Humoresken", Werke der Rostocker Komponisten Heinrich Ashauer („Suite für kleines Orchester") und Carlfried Pistor (Ouvertüre zur Oper „Der Alchimist") sowie Heinz Schuberts „Concertante Suite für Violine und Orchester" (Solist E. Seidl). Weiterhin wurde man in der die Spielzeit eröffnenden 5. Rostocker Kulturwoche mit Schuberts „Präludium und Toccata" und dem Streichquartett op. 7 des 28jährigen Rostocker Musikpreisträgers Curt **Beck** bekannt, der früher schon mit einer „Tanzsuite" op. 7 zu Worte gekommen war. Besonderes Gewicht erhielt die Kulturwoche ferner durch die Eröffnung der „Städtischen Musikschule für Jugend und Volk". Stellte die nachfolgende Gaukulturwoche das mecklenburgische Gegenwartsschaffen mit Werken von Havemann, Kirchner, Pistor und Schubert besonders heraus, so bewährte der neue Musikdirektor seine Einsatzbereitschaft für die Lebenden in den winterlichen Sinfoniekonzerten mit schönem Gelingen; erinnert sei an Hauseggers „Aufklänge", Atterbergs Klavierkonzert, das der blutjunge Rostocker Hans Gehl hervorragend interpretierte, und das Bratschenkonzert op. 43 von Carlfried Pistor. Als Solisten begegnete man ferner Marcell Wittrisch, Emmi Leisner und den Rostocker Konzertmeistern Tietze (Schumann, Violinkonzert) und Brückner (Haydn, Cellokonzert). Aus den Programmen des Rostocker Streichquartetts seien die Quartette von Cherubini, Ravel und Respighi in

romantisch-klassischer Umgebung besonders erwähnt. — In den Solistenkonzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" wirkten Cortot, Hermann Diener mit seinem Collegium musicum, Sigrid Onégin, Lilia d'Albore und Alma Moodie mit Ed. Erdmann. — Das Collegium musicum der Universität setzte sich in einem Abend der „Nordischen Gesellschaft" für Werke des Barocks, der Frühromantik sowie den jungen Zeitgenossen Walter Leigh („Sommernachtstraum-Suite") ein. Der „Nordischen Gesellschaft" dankte man auch die Bekanntschaft mit dem „Salzburger Mozart-Quartett". Triumphalen Erfolg hatte das Strub-Quartett. Wertvolles vermittelten auch die Konzerte des J.-R. 27 unter Musikinspizient Bauerfeld und des Luftwaffenmusikkorps unter Stabsmusikmeister Werner.

Über Anregung des Oberbürgermeisters Dolgmann wurde die Spielzeit mit einer „Musikwoche" beschlossen, die an Neuheiten Pfitzners Klavierkonzert, F. Raabes „Festmusik", Graeners „Variationen über Goethes Turmwächterlied", K. Lißmanns „Ewigen Kreis" sowie Fritz Steins Neubearbeitung des Händelschen „Gelegenheitsoratoriums" durch die vereinigten Chöre von Rostock und Güstrow und das städtische Orchester ferner Hans Langs „Tafelmusik" op. 40 und die „Zweite Spielmusik" von Kurt Thomas op. 22 durch das Collegium musicum der Universität brachte. Solisten waren Kempff, Kulenkampff und das Hamburger Bläserquintett mit dem Pianisten Erik Schönsee. In Morgenfeiern sprachen Peter Raabe und Paul Graener zu musikalischen Gegenwartsfragen. Erich Schenk.

Saarbrücken. Die zweite Hälfte der von dem städt. Orchester diesen Winter veranstalteten 8 Sinfoniekonzerte erhielt ihren besonderen künstlerischen Rang durch die Gewinnung zweier auch im internationalen Musikleben hochangesehenen Musikerpersönlichkeiten als Gastdirigenten. Im ersten dieser Konzerte führte uns der Wiesbadener Meisterdirigent Carl Schuricht, von einem Pariser Gastspiel kommend, in die Welt Anton Bruckners ein, seiner gewaltigen Siebenten eine Deutung gebend, die vollendet war. Der Leipziger Gewandhausdirigent Hermann Abendroth hielt sich in der Programmgestaltung mit Bachs Orchestersuite in D Nr. 3, der Sinfonie mit dem Paukenschlag von Haydn und Beethovens „Eroika" auf klassischer Linie. Mit zwei bemerkenswerten Neuheiten machte uns in einem der letzten Konzerte GMD. Heinz Bongartz bekannt. Im Geiste Regers wird die dreisätzige „Nachtmusik" für kleines Orchester von Hans Wedig aus schön entwickelten Themen und kühner Harmonik aufgebaut. Knappheit der Form, gesunde Melodik und sprühende Lebendigkeit zeichnet die „Sinfonia breve" von Paul Graener aus. Als Solistin geigte im Schuricht-Konzert die römische Geigerin Lilia d'Albore technisch geschliffen und stilgerecht Mozarts Violinkonzert in A. Die Stuttgarter Sängerin Lore Fischer setzte ihren dunkelgetönten Alt und reifen Vortrag in Regers „Hymne der Liebe" und der „Alt-Rhapsodie" von Brahms ein, wobei die Chorpartie vom städtischen Männerchor klangvoll gestaltet wurde. Mit der Aufführung der „Schöpfung" fanden die diesjährigen Sinfoniekonzerte, die unter Leitung von GMD. Bongartz erstmalig im neuerbauten Gautheater Saarpfalz stattfanden, ihren erhebenden Abschluß. Das stimmlich wohl ausgewogene Solistenquartett setzte sich aus drei einheimischen Kräften — Liselotte Bauer (Sopran), Else Manrau (Alt) und Egmont Koch (Baß) — und dem Berliner Tenor Ernst Matthei zusammen. Der chorische Teil wurde von dem städt. Chor in großer Eindringlichkeit und tonlicher Reinheit wiedergegeben.

Heinrich Dessauer.

* Zeitgeschichte *

Reichslehrgang des Deutschen Volksbildungswerks für Lehrer an Volksmusikschulen

Im Einvernehmen mit dem Deutschen Volksbildungswerk führte das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 12. April bis 10. Juni 1939 an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin einen Acht-Wochen-Lehrgang für Leiter und Lehrer an Musikschulen durch. Das Ziel dieser achtwöchentlichen Seminare — die in der Folgezeit mehrmals wiederholt werden sollen, bis der heute noch in den Anfangssemestern steckende künftige junge Lehrernachwuchs für die praktische Erziehungsarbeit der Volksmusikschulen bereit sein wird — ist: Musikerzieher mit einer abgeschlossenen musikalischen Bildung und fachlich wie haltungsmäßig erwiesener Eignung auf die neuen Wege der musikalischen Volksbildung hinzulenken. Damit soll einerseits eine Gewähr für die Ausführung der Ziele des Deutschen Volksbildungswerks gegeben,

anderseits im Sinne des engen Einvernehmens zwischen Volksbildungswerk und Reichsmusikkammer in dem Bestreben, die volksmusikalische Erziehung auf breitester Grundlage sicherzustellen, der vielfach noch abseits stehende Privatmusiklehrerstand vor neue Aufgaben gestellt werden.
„Musikerziehung als politischer Auftrag", eins der Themen, die den Teilnehmern des Seminars als Prüfungsarbeit gestellt waren, war auch das Leitmotiv des ganzen Lehrganges. Mit der weltanschaulichen Ausrichtung gingen fachliche und organisatorische Schulung Hand in Hand. Der praktisch-künstlerische Unterricht diente sowohl der Auffrischung der mitgebrachten Fähigkeiten als auch einer neuen Sinngebung im Hinblick auf die kommende Volksbildungsarbeit. An Einzelstimmbildung und chorischer Stimmerziehung (Hochschuldozent Friedrich Wilhelm Gößler), Klavierspiel und Klavierliteratur (Lilli Kröber-Asche), Geigenspiel und Geigenliteratur (Lilli Friedemann) erfolgte die Darstellung der Methodik des Gruppenunterrichts, bei letzteren unter ständiger Beziehung auf die gebräuchlichsten Orchester- und Kammermusikinstrumente; denn für ein gesunde musikalische Aufbauarbeit ist es erforderlich, daß das einseitige Hinneigen zu einigen wenigen Instrumenten, insbesondere Klavier und Geige abgelenkt wird zugunsten einer vielseitigen Ausbildung der instrumentalen Musikübung mit dem Ziel, daß auch kleinere Musikschulen und musikalische Arbeitskreise künftig in der Lage sein werden, einen künstlerisch einwandfreien Kammermusikkreis oder gar ein bescheidenes Orchester zu bilden.
Bei den Unterweisungen im instrumentengerechten Spielen auf den Volksinstrumenten, der Blockflöte (Friedrich Kelbetz), Gitarre und Mandoline (Konrad Wölki) und Handharmonika (Rudolf Richter) wurde besonderer Wert auf Darstellung der für diese Instrumente geeigneten Literatur und einen geschmacklich sauberen musikalischen Satz gelegt. Denn eine der Hauptaufgaben der in der volksmusikalischen Erziehung wirkenden Lehrkräfte besteht darin, das Volks- und Laienmusizieren, das durch stilwidrige Literaturauswahl, insbesondere durch das Vergreifen am Konzert- und Opernrepertoire einerseits, durch das Absinken in die Schlagermusik anderseits mit Recht in Mißkredit

geraten war, wieder auf eine gesunde Grundlage zu stellen.
Die theoretische Ergänzung des praktischen Musizierens bildete der Satzlehreunterricht, den in einzelnen Gruppen der Lehrgangsleiter Professor Walter Rein, Professor Hans Chemin-Petit, Dr. Heinrich Spitta und Hermann Schroeder übernommen hatten.
Als richtunggebend für die gesamte volksmusikalische Erziehungsarbeit ergab sich der Gedanke: „Volkslied und -Tanz als Grundlage und Ausgangspunkt des Musizierens." An Volkslied und -Tanz weckt der Lehrer das musikalische Empfinden; vom gemeinsamen Singen aus über alle Formen des instrumentalen Gruppenunterrichts bis zum fortgeschrittenen Musizieren bleibt diese Einheit volksmäßiger Musikäußerung der rote Faden für die praktisch-künstlerische und musiktheoretische Erziehung, als Maßstab der musikalischen Geschmacksbildung und als Grundlage für ein etwaiges späteres Musikstudium der von unseren Lehrern betreuten Laienschüler.
Mit Rücksicht auf die spätere Berufsarbeit wurden die Lehrgangsteilnehmer durch die Dozenten der Hochschule und die Vertreter der für die volksmusikalische Arbeit zuständigen Organisationen mit den organisatorischen Fragen der deutschen Musikkultur vertraut gemacht: mit den Aufgaben und Zielen des Deutschen Volksbildungswerks in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" (Dr. Siegfried Goslich), mit den Forderungen und Richtlinien der Reichsmusikkammer (Dr. Herbert Just), mit den Fragen der Jugendmusikerziehung (Wolfgang Stumme), der praktischen Musikschularbeit (Studienrat Walter Hornschuh), des gemeinsamen Musizierens in den Betrieben (Carl Hannemann), der Brauchtumsarbeit (Prof. Dr. Gotthold Frotscher, Dr. Carl Haiding) und der verschiedenen Spielformen (Heinz Ohlendorf).
Am Abschluß des Lehrganges wurde 14 Teilnehmern die Befähigung zum Leiter einer Musikschule zuerkannt, 15 erhielten das Zeugnis eines Lehrers.
Ottich.

Sonderschau im Musikhistorischen Museum Neupert in Nürnberg

Das Musikhistorische Museum Neupert wurde vor nunmehr zehn Jahren in Nürnberg der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dieses Jubiläum hat die Museumsleitung veranlaßt, eine Sonderausstellung zu veranstalten, die die Entwicklung des Hammerflügels in der Zeit von Mozart bis Beethoven zeigt. Genau wie sich heute allgemein die Erkenntnis durchsetzt, daß die Werke von Bach, Händel usw. dem Cembalo vorbehalten sind, so lehrt auch diese Ausstellung, daß die Klavierwerke von Mozart, Beethoven und ihren Zeitgenossen erst dann zur vollen klanglichen Ent-

faltung kommen, wenn sie auf Instrumenten gespielt werden, die — entweder als Original oder als Rekonstruktion — dem Klangideal der damaligen Zeit entsprechen. Während der moderne Flügel als besonderes Merkmal einen verhältnismäßig obertonarmen, also dunklen und undurchsichtigen Klang aufweist, ist das Charakteristikum der Instrumente des 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein obertonreicher, also heller und klarer Klang, der eine viel plastischere Wiedergabe der einschlägigen Literatur zuläßt.

Die Sonderschau weist eine Reihe von Erzeugnissen der hervorragendsten Klavierbauer der Zeit Mozarts und Beethovens auf. So sehen wir u. a. als typisches Mozart-Instrument einen Flügel von Stein (Augsburg), als große Seltenheit zwei Tangentenflügel von Spaeth und Schmahl (Regensburg). Es folgen dann kennzeichnende Beispiele aus der „Übergangszeit", man sieht und hört den stetig wachsenden Anspruch an Tastenumfang und Tonstärke. Unter den ausgesprochenen Beethovenflügeln ziehen prächtige Hammerflügel der bedeutendsten Meister der Klavierbaukunst die Aufmerksamkeit auf sich. Darunter sind Instrumente von der berühmten Nanette Streicher und ihren Nachkommen, Graf in Wien, Katholnik in Wien, Dulcken in München u. a. m., die von berufener Hand gespielt werden.

Das erste deutsche Musikgymnasium

Durch einen Erlaß des Reichserziehungsministers ist eben in Frankfurt a. M. eine Neugründung beschlossen worden, die die schönste Erfüllung und Verwirklichung neuzeitlicher Musikerziehungsgrundsätze darstellt. Im ganzen Reich wird fortlaufend eine Auslese der begabtesten Jungen schon im Musikunterricht der Volksschule begonnen, um so einen ständigen Nachschub für diese einzigartige Kunstpflegestätte zu sichern. Die Beschulung erfolgt nach dem Lehrplan der Oberschule und gewährleistet so in einer zehnjährigen Ausbildungszeit dieselben Ziele wie jede andere höhere Schule. Ein Unterschied in der Berechtigung der Absolventen besteht also nicht. Der Nachdruck allerdings liegt auf der alles beherrschenden Musik. Denn aus diesem Gymnasium sollen die kommenden Musikerzieher, schaffenden und ausübenden Musiker hervorgehen. Der Gründlichkeit der Auslese entspricht auch die Sorgfalt, mit der hier im Dienst der Kunsterziehung verfahren wird. Vom Singen aus erfolgt der Übergang zum Spiel von Instrumenten, wobei der rhythmischen Ausbildung ein breites Feld eingeräumt wird.

Etwa 310 Schüler sind für die Aufnahme vorgesehen. Sie werden in einem Internat zusammengefaßt, an dem sich auch die einheimischen Zöglinge beteiligen müssen. Wie sehr die vokale Pflege, die Stimme als Instrument im Vordergrund steht, geht aus der Berufung des Leiters dieses neuen Schultyps hervor. Man beauftragte den bekannten Komponisten Thomas, der derzeitig die Dirigentenklasse an der Staatlichen Musikhochschule in Berlin führt. Dank der Initiative des Reichserziehungsministers, seines Fachreferenten Oberregierungsrat Dr. Miederer und des Frankfurter Oberbürgermeisters Staatsrat Dr. Krebs konnte man unter Bewilligung eines staatlichen Zuschusses den Eröffnungstermin auf den 1. Juli 1939 festsetzen. Im Laufe der Zeit findet das Gymnasium Aufnahme in einer ideal im Wald gelegenen Villa, dem „Haus Buchenrode". Ein Chor, der sofort gebildet werden soll, wird weit über Frankfurt hinaus von der Gründlichkeit dieser Anstaltserziehung zeugen.

Schweizer.

Tageschronik

Lätitia Henrich-Forster hat in letzter Zeit wiederholt mit besonderem Erfolg das Violinkonzert von Hermann Henrich gespielt u. a. in Bad Mergentheim, Salzuflen, Salzbrunn, Oberschreiberhau, Badenweiler, Franzensbad. Im kommenden Winter wird sie es auch unter Prof. Raabe spielen, bei dem sie es übrigens bereits früher in Aachen gespielt hat.

Der Dahmensche Kammerchor aus Bonn (e. Germanistenchor der Universität Bonn) unter Leitung von Hermann Josef Dahmen machte anschließend an seine Reise zu dem Fest der deutschen Chormusik in Graz, wo er in den historischen Serenaden, den Madrigalstunden und dem Volksliedsingen mitwirkte, eine vierzehntägige Konzertreise nach Rumänien in die deutschen Siedlungen des Banats und Siebenbürgens. Hier gab er in verschiedenen Städten auf Einladung der deutschen Volksgruppen mehrere Konzerte mit alter deutscher Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts, moderner deutscher Chormusik und deutschen Volksliedern in älteren und neueren Sätzen. Überall fand der Chor mit seinen Leistungen eine besondere Beachtung und Anerkennung und wurde für das nächste Jahr wieder eingeladen.

Frau Dorothee Günther wurde vom Reichssportführer innerhalb der Vorführung der Reichsfrauenmannschaft auf der Lingiade 1939 in Stockholm die Erarbeitung der Gymnastik mit Handgerät für die Frauenmannschaft und ein Mädeltanz übertragen.

Maja Lex studierte innerhalb der Vorführungen der „Nacht der Amazonen" in München 1939 mit dreißig Tänzerinnen zwei Gruppentänze ein.

In Bad Mergentheim wurde in der Wandelhalle Beethovens 9. Sinfonie von Dr. Julius Maurer mit dem Mergentheimer Kurorchester und der Würzburger Liedertafel erfolgreich aufgeführt.

Auf den diesjährigen Salzburger Festspielen wird eine bisher unbekannte komische Oper von Alessandro Scarlatti sinfonisch aufgeführt. Die Oper ist von dem Direktor der Sammartini-Musikschule in Mailand, Edgardo Corio, entdeckt worden.

Nach der letzten Vorstellung dieser Saison der Convent Garden Opera in London wandte sich der Dirigent Sir Thomas Beecham mit Abschiedsworten an die Besucher; er zieht sich in das Privatleben zurück, weil er des steten Kampfes mit der Interesselosigkeit der Hörer überdrüssig sei.

Die deutschen Komponisten halten ihre 4. Reichstagung in der Zeit vom 22. bis 25. September auf Schloß Burg an der Wupper ab. Die Veranstaltungen finden außer auf Schloß Burg im Altenberger Dom und in Remscheid statt.

Der Dresdner Pianist Professor Walter Schaufuß-Bonini, dem kürzlich der König von Italien das Ritterkreuz der Italienischen Krone, verbunden mit dem Titel Cavaliere, verlieh, wurde vom Führer mit der Verleihung des Verdienstkreuzes des Ordens vom deutschen Adler ausgezeichnet.

Die jährlichen literarischen Preise des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin, hat Reichserziehungsminister Dr. Rust für das Jahr 1938 an Dr. habil. Fritz Feldmann (Breslau) für seine Habilitationsschrift „Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien" und Dr. phil. Ottmar Schreiber (Berlin) für seine Dissertation „Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850" verliehen. Lobende Anerkennung fanden Dr. habil. Kurt Stephenson (Hamburg) für seine Habilitationsschrift „Andreas Romberg, ein Beitrag zur Hamburgischen Musikgeschichte" und Dr. phil. Werner Neumann (Leipzig) für seine Dissertation „J. S. Bachs Chorfuge, ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs".

Eine Umfrage des Amtes für Konzertwesen hat ergeben, daß in 160 Gemeinden mit einer Einwohnerzahl zwischen 10—20 000 Einwohnern überhaupt keine oder nur zufällig Konzerte stattfinden. Selbst bei den Städten mit 20—50 000 Einwohnern war noch rund ein Drittel ohne regelmäßige gemeinnützige Konzerte.

Des mährischen Komponisten Leoš Janáček Meisteroper „Jenufa", nach ihren großen Ersterfolgen in den letzten Jahren weniger gespielt, beginnt einen neuen Siegeszug über die deutschen Bühnen anzutreten. Für die nächste Spielzeit ist sie bereits von zehn Bühnen in den Spielplan aufgenommen worden.

Die Berliner Staatsoper wird in der kommenden Spielzeit eine interessante russische Oper zur Aufführung bringen: „Das Leben für den Zaren" von Michael Glinka. Das Werk hat in der Geschichte der russischen Musik insofern besondere Bedeutung, als es die erste russische Oper ist, in der ein stark nationaler musikalischer Stil konsequent durchgehalten wird. Die musikalische Leitung hat Hans Lenzer.

Im Rahmen der Festspielkonzerte in Salzburg dirigierte Karl Böhm mit großem Erfolge die Uraufführung der „Salzburger Hof- und Barockmusik" von Wilhelm Jerger. Der Komponist hat mit den Werken der letzten Jahre, insbesondere mit den „Sinfonischen Variationen über ein Choralthema" und dem „Concerto grosso", sich immer stärker durchsetzen und umfassende Beachtung erringen können.

Die Pianistin Hildegard Wagner errang mit der Burleske von Richard Strauß einen starken Erfolg in einem Sinfoniekonzert in Marienbad unter der Leitung von Musikdirektor Engler.

Neue Werke für den Konzertsaal

„Gedenckklank" ist eine Suite für Orchester betitelt, die der junge holländische Komponist Henk Badings anläßlich des Regierungsjubiläums der holländischen Königin geschrieben hat. Die Suite baut sich thematisch auf holländischen Volksweisen auf. Ihre deutsche Erstaufführung findet in München unter der Leitung von Oswald Kabasta statt.

Unter den jungen slowakischen Komponisten machen einige außergewöhnlich starke Begabungen viel von sich reden. An erster Stelle ist Eugen Suchon zu nennen, der als Professor an der Musikhochschule in Preßburg wirkt. Er schrieb ein großangelegtes Chorwerk „Psalm der Karpatenländer", das in ergreifender und erschütternder Weise die Not seines Heimatlandes in den verflossenen Zeiträumen schildert. Die Uraufführung des Werkes in Preßburg wurde zu einem sensationellen Erfolg. Die nächste Aufführung findet in Wien unter Leitung von Hans Weisbach statt; auch in Berlin ist eine Aufführung durch die Singakademie vorgesehen.

GMD. Prof. Eugen Papst kündigt im Rahmen der Kölner Gürzenich-Konzerte in Uraufführungen „Das Lied der Mutter", Oratorium von Joseph Haas, „Variationen über ein romantisches Thema" von W. Trenkner und „Jagdkonzert für Soloviolone und Holzbläserchor" von Cesar Bresgen. Als Erstaufführungen für Köln erklingen u. a. das Klavierkonzert in C-dur von S. Prokofieff, R. Zandonais Violinkonzert, Ravels Klavierkonzert, M. de Fallas „Nächte in spanischen Gärten" sowie die Urfassungen der 6. und 8. Bruckner-Sinfonie.

Neue Opern

Die Uraufführung der neuen Oper von Rudolf Wagner-Régeny, „Johanna Balk", die der Komponist auf Anregung des Generalintendanten Wilhelm Rode geschrieben hat, findet im Frühjahr 1940 im Deutschen Opernhaus Berlin statt. Das Buch stammt wieder von Caspar Neher und bringt eine stark bewegte dramatische Handlung, die in Siebenbürgen, der Heimat Wagner-Régenys, spielt.

„Elisabeth von England", die neue Oper von Paul von Klenau, deren Uraufführung in Kassel einen durchschlagenden Erfolg aufzuweisen hatte, wird in der nächsten Spielzeit u. a. an der Berliner Staatsoper und am Opernhaus in Düsseldorf während der dortigen Gaukulturwoche zur Aufführung gelangen.

Personalien

Hermann Kundigraber, der langjährige städtische Musikdirektor Aschaffenburgs, wurde als Direktor des Konservatoriums und künstlerischer Leiter des Musikvereins für Kärnten berufen.

Kammersängerin Marta Fuchs von der Dresdener Staatsoper geht mit Beginn der kommenden Spielzeit nach Berlin an die Staatsoper. Durch einen Gastspielvertrag bleibt sie auch weiter Mitglied der Dresdener Staatsoper.

Eugen Bodart, erster Kapellmeister an der Kölner Oper, ist zum Intendanten des Altenburger Landestheaters berufen worden.

Die durch die Verpflichtung von Professor Reichwein nach Wien freigewordene Stelle des 1. Kapellmeisters des Städtischen Orchesters in Bochum ist dem GMD. Klaus Nettstraeter übertragen worden.

GMD. Professor Dr. Karl Boehm wurde von der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater als Direktor der Dresdner Staatsoper für weitere fünf Jahre verpflichtet.

Zum Nachfolger des nach Magdeburg verpflichteten Intendanten Kurt Ehrlich wurde der derzeitige Oberspielleiter an der Berliner Staatsoper, Hanns Friederici, ernannt.

Todesnachrichten

Der frühere Verleger von Musikschrifttum, Dr. Benno Filser, ist in München gestorben.

Während seines Erholungsurlaubs in Bad Wildungen ist Prof. Dr. Carl Thiel im Alter von 77 Jahren verstorben. Er wirkte lange Zeit am Kgl. Institut für Kirchenmusik, aus dem die heutige Hochschule für Musikerziehung hervorgegangen ist, und übernahm, als er dort nach Erreichung der Altersgrenze ausschied, die Leitung der Kirchenmusikschule in Regensburg. Neben seiner vielseitigen pädagogischen und chorleiterischen Tätigkeit ist er auch als Komponist mit Messen, Motetten, Liedern, Volksliedbearbeitungen usw. hervorgetreten.

 DA. II/1939: 3150. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Altitalienische Meisterklasse
Hedwig Francillo Kauffmann
Kammersängerin
Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 13. Telefon 97 30 16.

Luigi Gareno, Gesangpädagoge
Grand Opera Tenore I. C. — Maestro di Bel Canto
Berlin-Charlbg., Giesebrechtstr. 11 (am Kurfürstendamm)

Doris Kaehler, Konzert-Sängerin
u. Gesangspädagogin. Gewissenh. Ausbild. u. Stimmkorrekt. Müheloses Singen durch die Lehre d. bewußten Atemtechnik.
Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 152. Telefon 97 55 05

Neuer Beruf
Lehrkräfte für hygienische Stimmerziehung
bildet aus Stimmbildungsschule **KEWITSCH**
Berlin-Dahlem, Schorlemer Allee 44 — Tel. 76 20 11

Wini Klakow, Stimmbildnerin
unterrichtet **Anfänger** und **Fortgeschrittene.**
Spez. Korrektur verbildeter Stimmen.
Berlin W 50, Ansbacher Straße 35. Telefon 24 60 11

Kurt Kleemann, Stimmbildner
unterrichtet in **Berlin-Halensee 2**, Cicerostr. 13, I.
Telefonische Anmeldung erbeten unter 96 16 31

Rudolf Klunter
Stimmbildner
Wiederherstellung kranker Stimmen, auch verzweifelte Fälle.
Friedenau, Rheinstraße 14. Telefon 83 48 42

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J7 Hochmeister 1893

MILE KÖNIG
— **Gesangspädagogin** —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „... herrl. gesangl. Führg." „... vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „... Das nennt m. Sing." „...ausgez. durchgebildet u. m. reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. **Bln.-Tempelhof**, Dorfstr. 49. (75 74 74)

von Zur-Mühlen
Gewissenhafteste Stimmbildung bis zur Bühnenreife. Glänz. Schülererfolge. Wiederaufbau ermüd. Stimm. Schüler als erste Kräfte im In- u. Ausl. **Berlin W 62**, Lutherstr. 2. Tel. 24 19 08.

P. Neuhaus, Berlin-Halensee, Küstriner Straße 22. Ruf 97 67 00
Stimmbildner — Konzertsänger. Erstmal. Stimme-„Bilden" über Stimm-„Klangkörper"-Bildung. (Hochschulgutachten). Ferner: Beseitigung funktioneller Stimmstörungen, sowie Erkrankungen der Luftwege. (Mediz. klinische Tätigkeit).

Noack-Nordensen
Stimmbildner, 20jährige Praxis. Neuaufbau versungener Organe. Erste Beratung kostenfrei.
Berlin-Wilmersdorf, Pfalzburger Straße 32. Tel. 86 39 19

August Pilz - Gesangsmeister
Lehrer erster Sänger / Stimmtechnische und musikalische Förderung zum vollendeten Kunstgesang
Berlin-Wilmersdorf, Sigmaringer Str. 23, Tel. 86 47 73

ALFRED **SCHOEN** Gesangspädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

Alfons Schützendorf
Anfänger- und Meisterkurse
Verzogen nach **Berlin-Charl. 5**, Neue Kantstr. 16. Tel. 93 62 27

ELSE SIEVERT GESANGS-STUDIO
Opern-Ensemble — Leitung: Kapellmstr. Rudolf Groß
Lehrer am Konservatorium der Stadt Berlin
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel.. 88 18 44

GESANG UND SPRACHE
werden durch **„Technik von innen"** unter Ausnützung aller Schwingungsmöglichkeiten zu höchster Schönheit geführt
SPÖRRY, staatlich anerkannter Gesangsmeister
Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 83, Tel.: 87 35 55

Ercole Tomei Italienischer Gesangsmeister
Lieder zur Laute. 1. Adresse Bln. W 30, Neue Winterfeldtstraße 43, Telefon 27 24 50. Vorsingen Dienstag u. Freitag. **Zehlendf.**, Onkel Toms Hütte, Reihenbeize 66, Telefon 84 57 29

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf I, Güntzelstraße 61. Telefon 87 17 39

Ilse Dietrich
ehem. Mitglied der Staatsoper Berlin. Gesangsausbildung nach der Lehre von Dr. Paul **Bruns**, für **Bühne u. Konzert.**
Anschrift: bei Frau Bruns, Berlin W 15, Lietzenburger Straße 28, Telefon 92 35 20
Bruns-Werke: Bariton-Tenor, Minimalluft u. Stütze u. a. Zu haben im Verlag Göritz, Berlin-Charlottenburg.

Berlin W 30
Geisbergstraße 34
Telefon 25 03 07
Belcanto-Studio
Edwin Haagen
Im Verlag A. Felix, Leipzig, Karlstraße ersch.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! Das Geheimnis des Belcanto!" Eine Mahnschrift. RM. 1,—.

Adolf Lussmann **Tenor /** Ehemalige Engagements: Hofoper Dresden, Staatsoper, Städt. Oper Berlin, Wien, Budapest, Helsingfors, London, Covent Garden, Tourneen durch Nord- u. Südamerika.
Jetzt Gesangsmeister in Berlin W 15, Lietzenburger Str. 51, Telefon 92 44 30

Kammersänger
Heinz Tiemer
(ehem. Wiener Staatsoper)
Ausbildung für Oper und Konzert
Unterrichtete lange Jahre erfolgreich in Italien und Wien
Jetzt Berlin W 30, Nollendorfplatz 7. Fernruf: 27 56 30

Cello

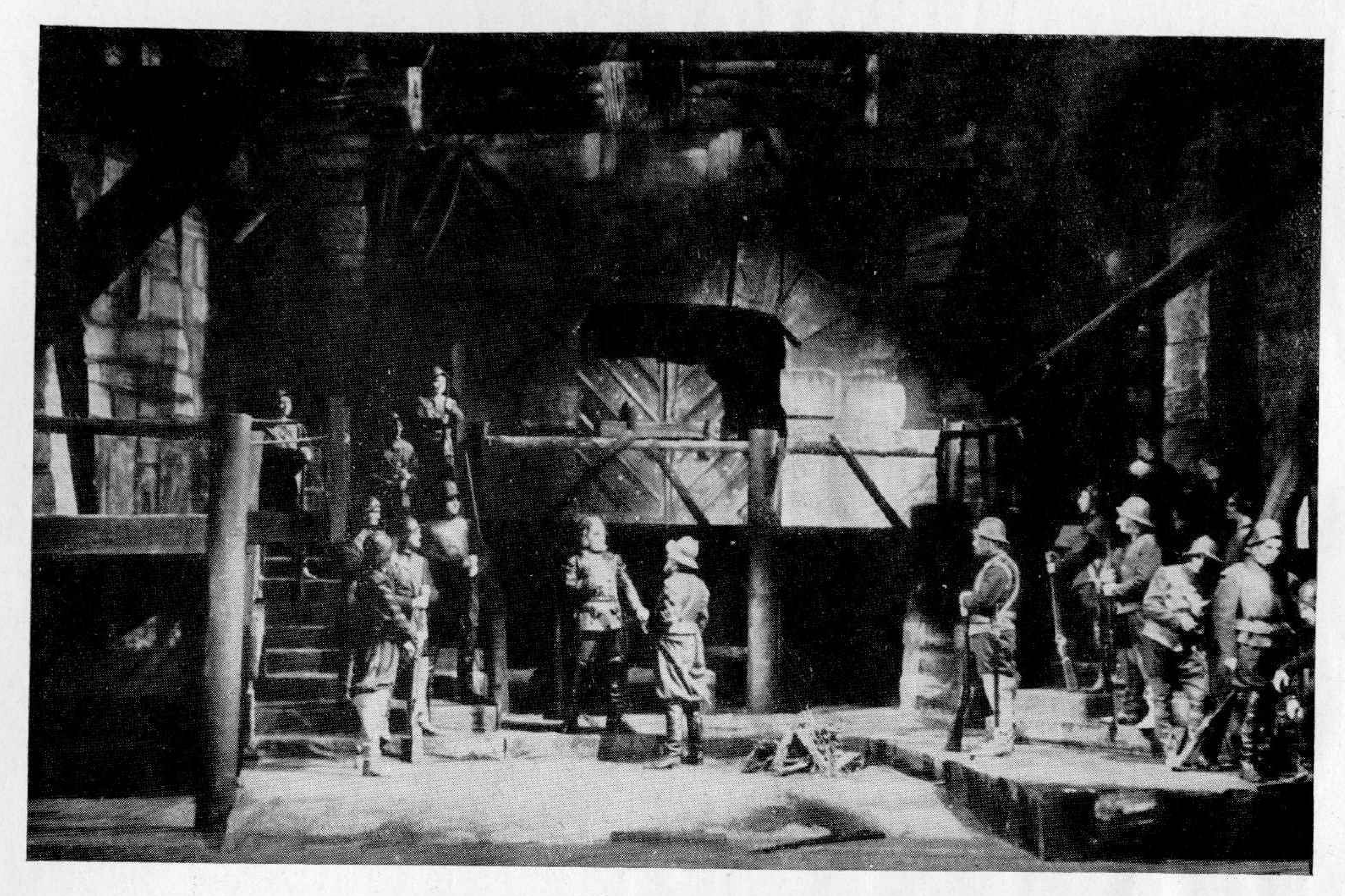
Carlth. Preußner **Meisterkurse und Unterricht auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels in verschiedenen Städten.**
Landhaus Marxgrün, Frankenwald
Konzert — Kammermusik



Am 20. April wird Adolf Hitler 50 Jahre alt. Die geschichtlichen Ereignisse des letzten Jahres – die Rückgliederung der Ostmark, die Befreiung des Sudetenlandes, die Errichtung des Reichsprotektorats Böhmen und Mähren, die Erlösung des Memelgebietes – bahnen eine glückliche Entwicklung an, die auch für die Kunst neue Möglichkeiten eröffnet. Wie alle Gebiete des kulturellen Lebens verdankt auch die Musik nach der Befreiung von jeglichen artfremden Einflüssen dem Führer einen beispiellosen Aufstieg, dessen Anfänge für die ganze Welt sichtbar sind. An dem größten Werk des Führers unter Einsatz der ganzen Kraft mitzuarbeiten, muß für jeden Deutschen höchste Aufgabe und Verpflichtung sein.

(Aufnahme: Hoffmann)

Die Einakter von Richard Strauß in Essen



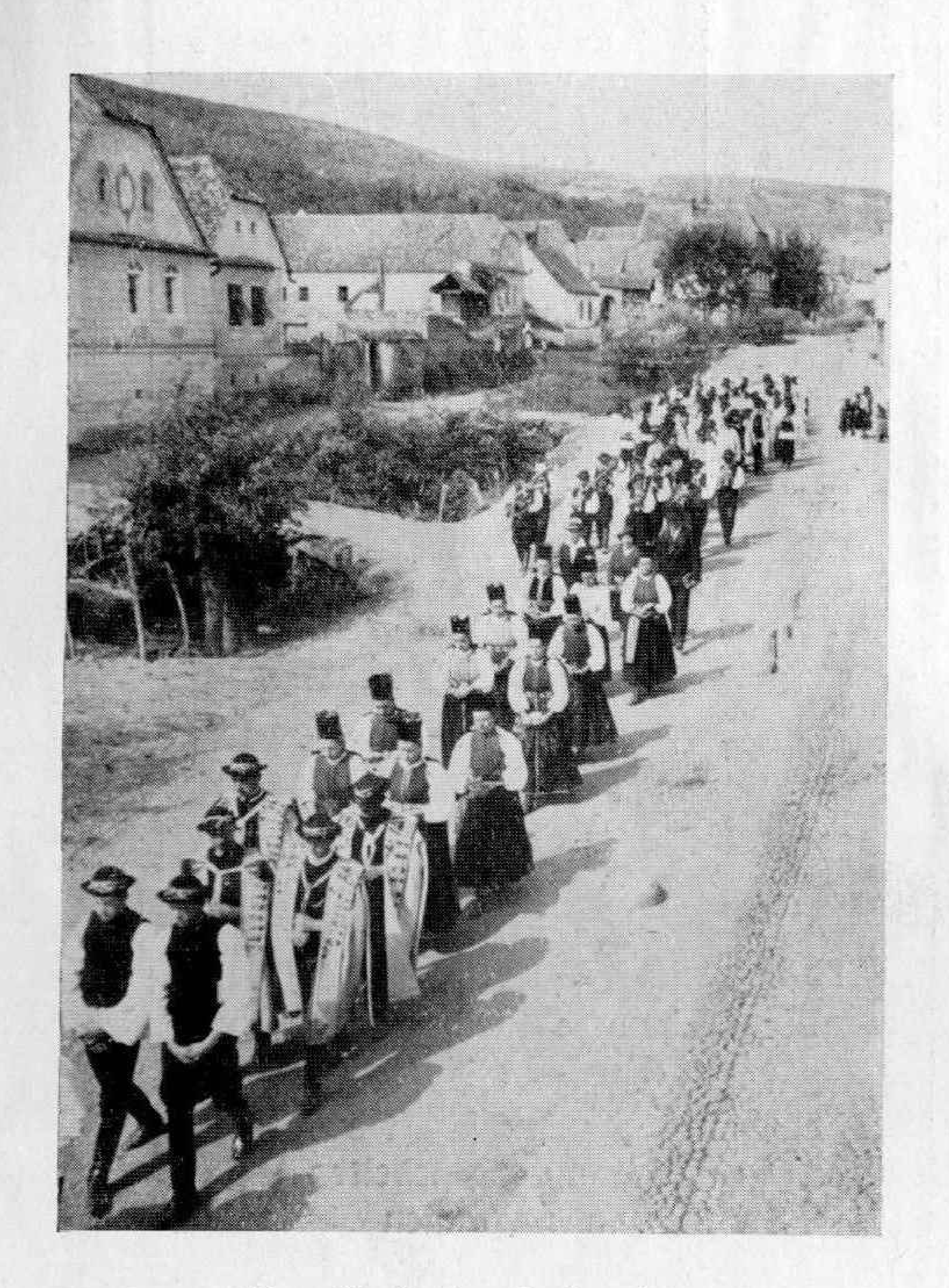
Bühnenbild von Ernst Rufer zu „Friedenstag"



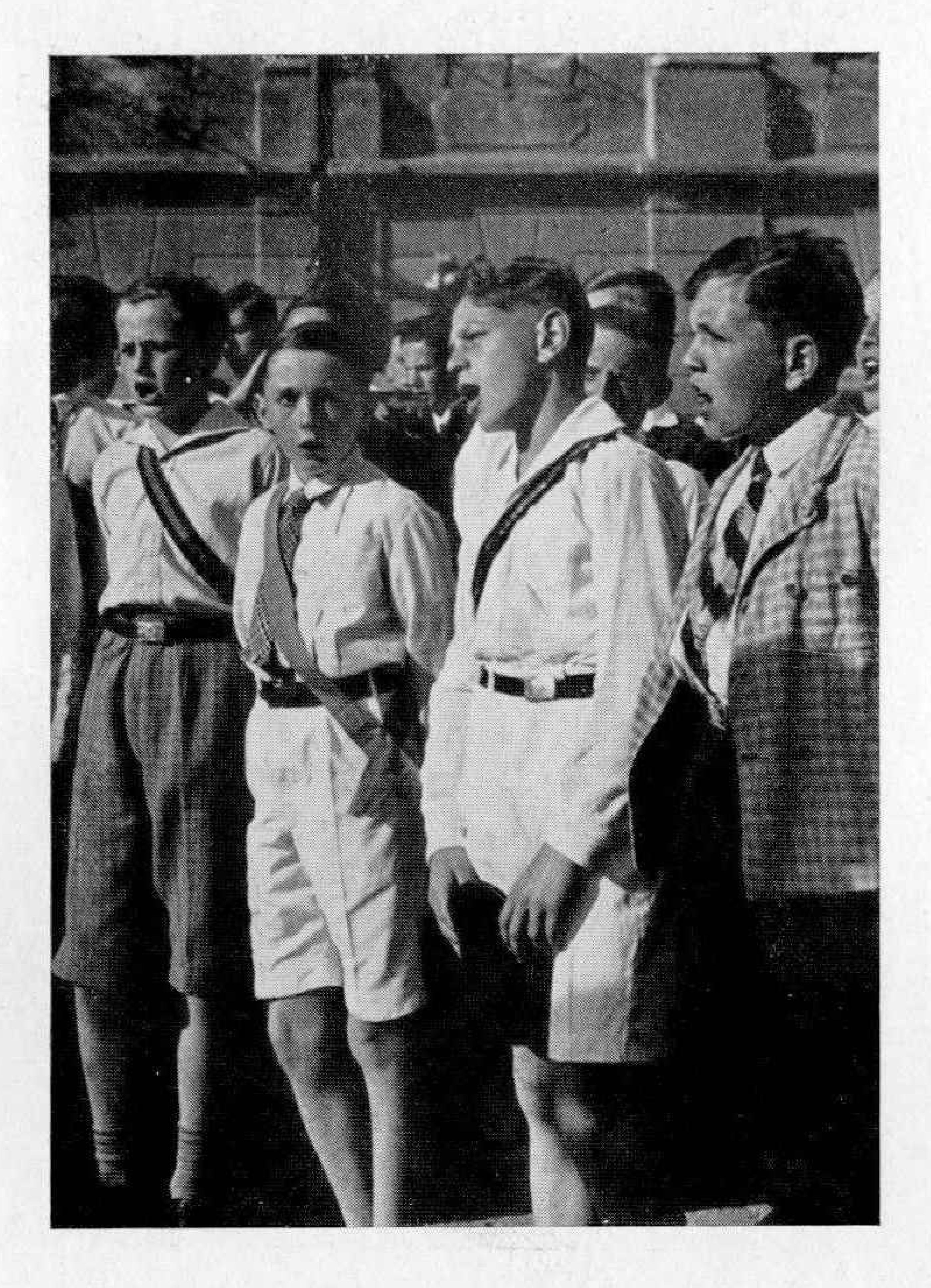
Bühnenbild von Ernst Rufer zu „Daphne"

Aufnahmen: Dieckhäuer (2)

Zu dem Aufsatz „Musikkultur in Rumänien"



Begräbnis in Stolzenburg



Der Bruckenthalchor singt am 1. Mai in Hermannstadt

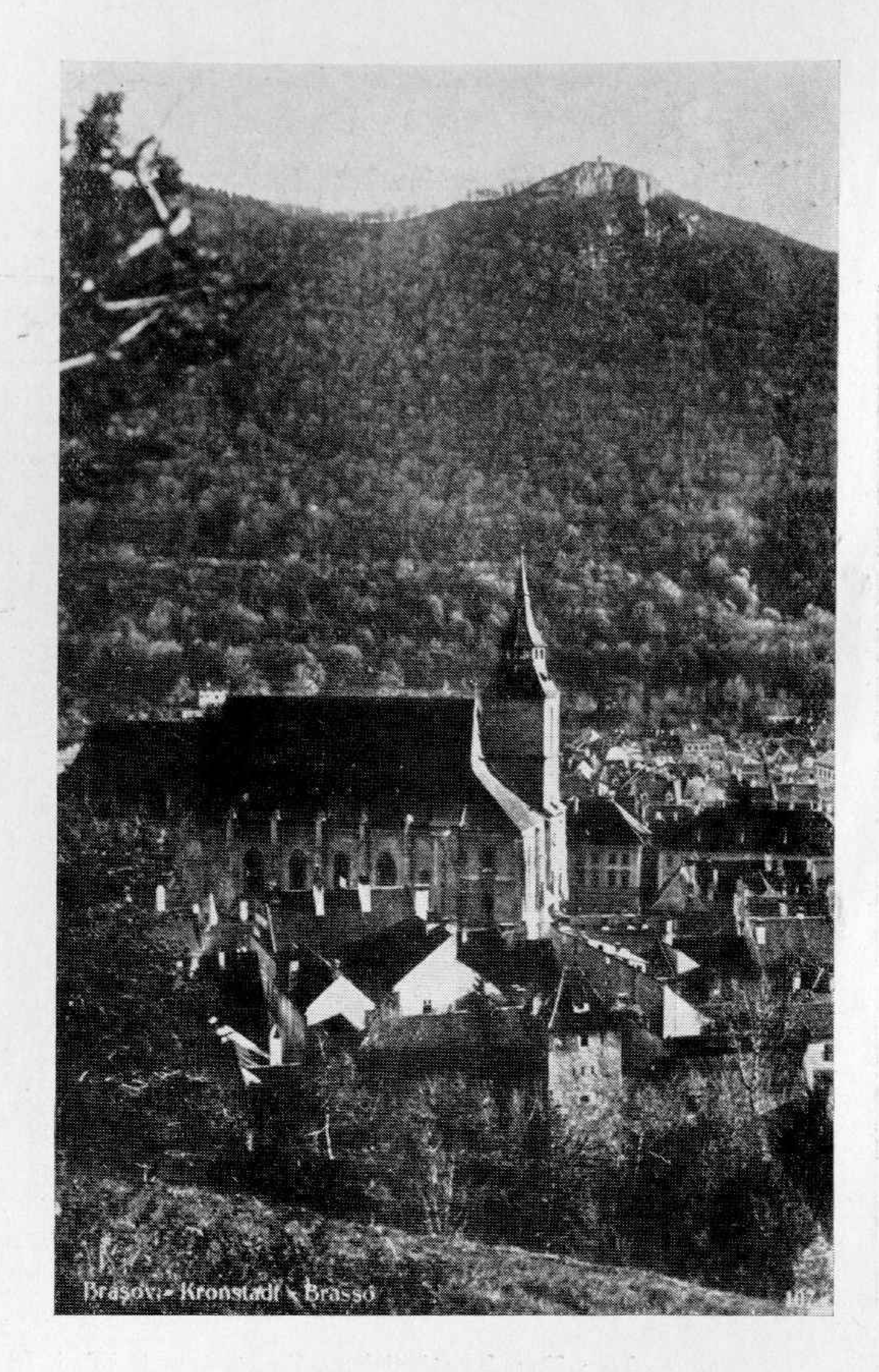


Sächsische Mädchen in der Dorfkirche von Kulling



Der „Rößltanz" beim Urzellaufen in Agnethen

Aufnahmen: O. Pastor, Hermannstadt

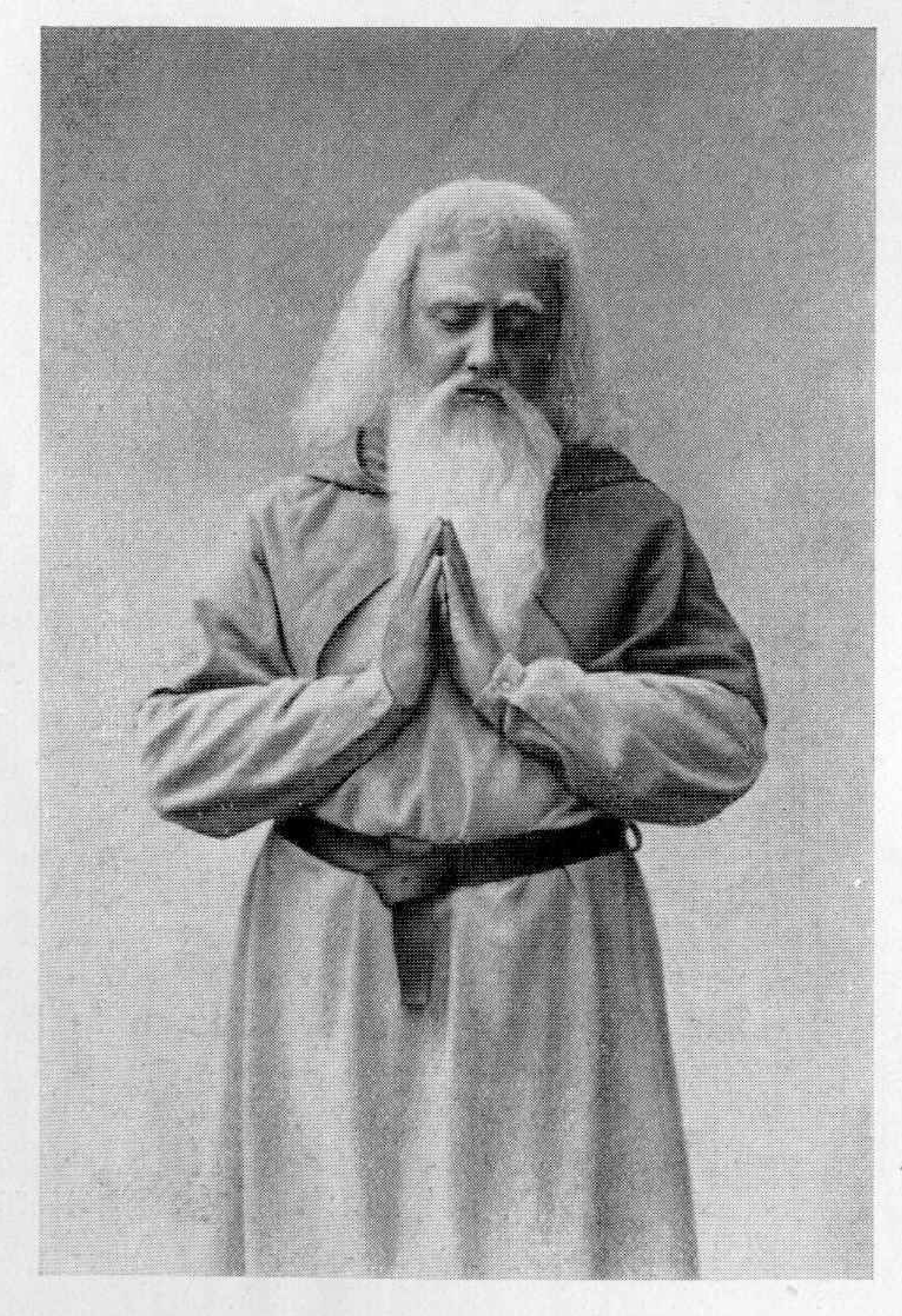




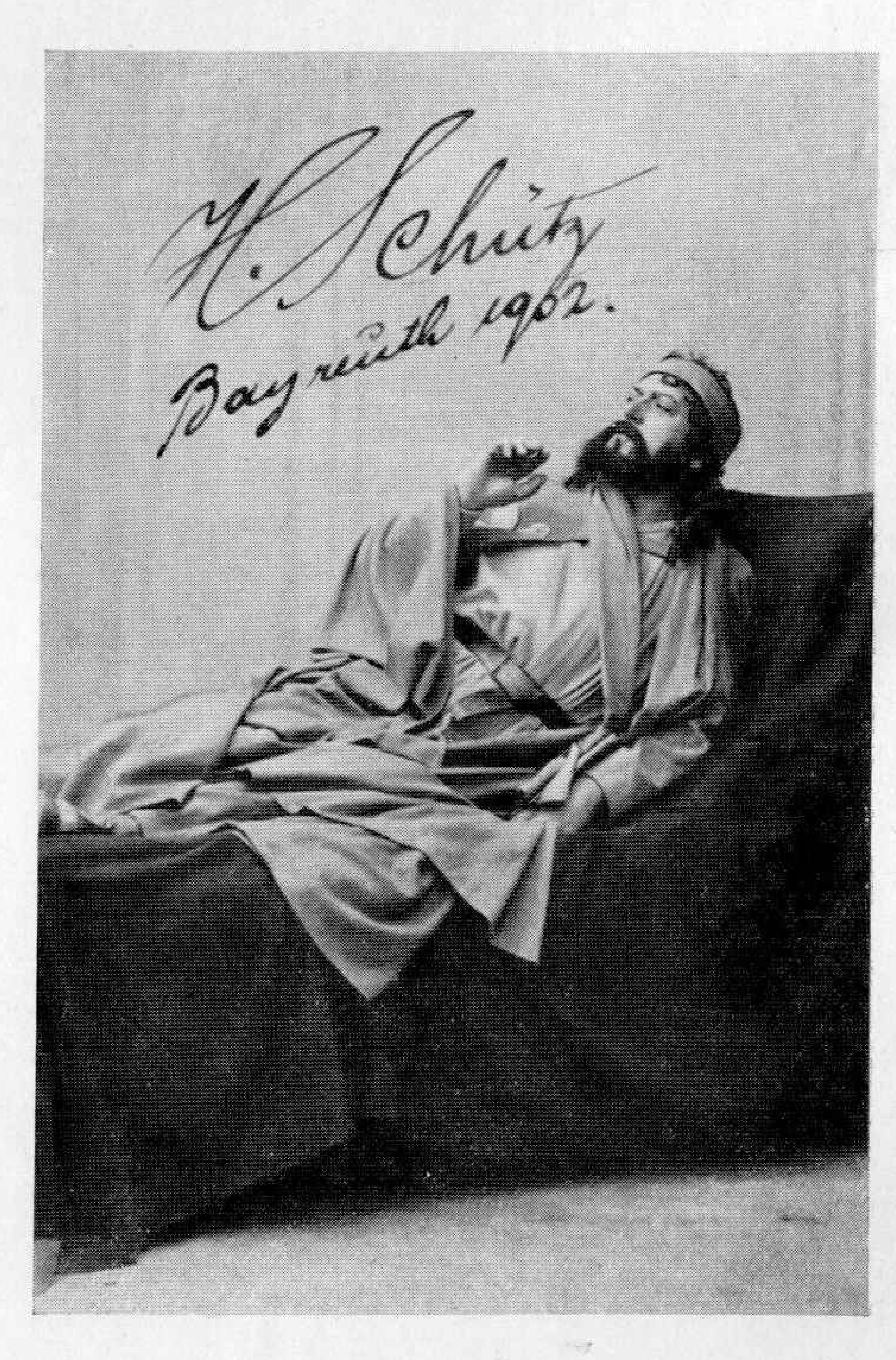
Der Wiener Tonsetzer
Armin Kaufmann

Bild links:
Die „Schwarze Kirche" in Kronstadt
Charakteristische Landschaft des von Volksdeutschen besiedelten Gebietes in Rumänien

Bayreuther Erinnerungen



Paul Knüpfer als Gurnemanz
Bayreuth ab 1901



Hans Schütz als Amfortas
Bayreuth ab 1902

Aufnahmen: Blätter der Berliner Staatsoper



Kammersänger Josef von Manowarda
(Zu dem Aufsatz S. 527)

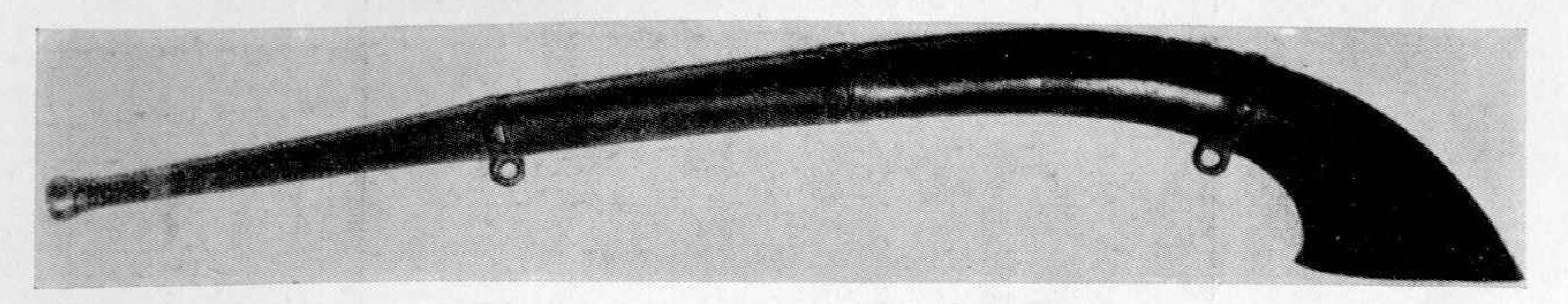


Reichsleiter Rosenberg besuchte die Arbeitstagung der Musikstudentenführung im Außenpolitischen Schulungshaus Berlin-Dahlem. Der Reichsleiter im Gespräch mit dem Musikreferenten der Reichsstudentenführung Rolf Schroth

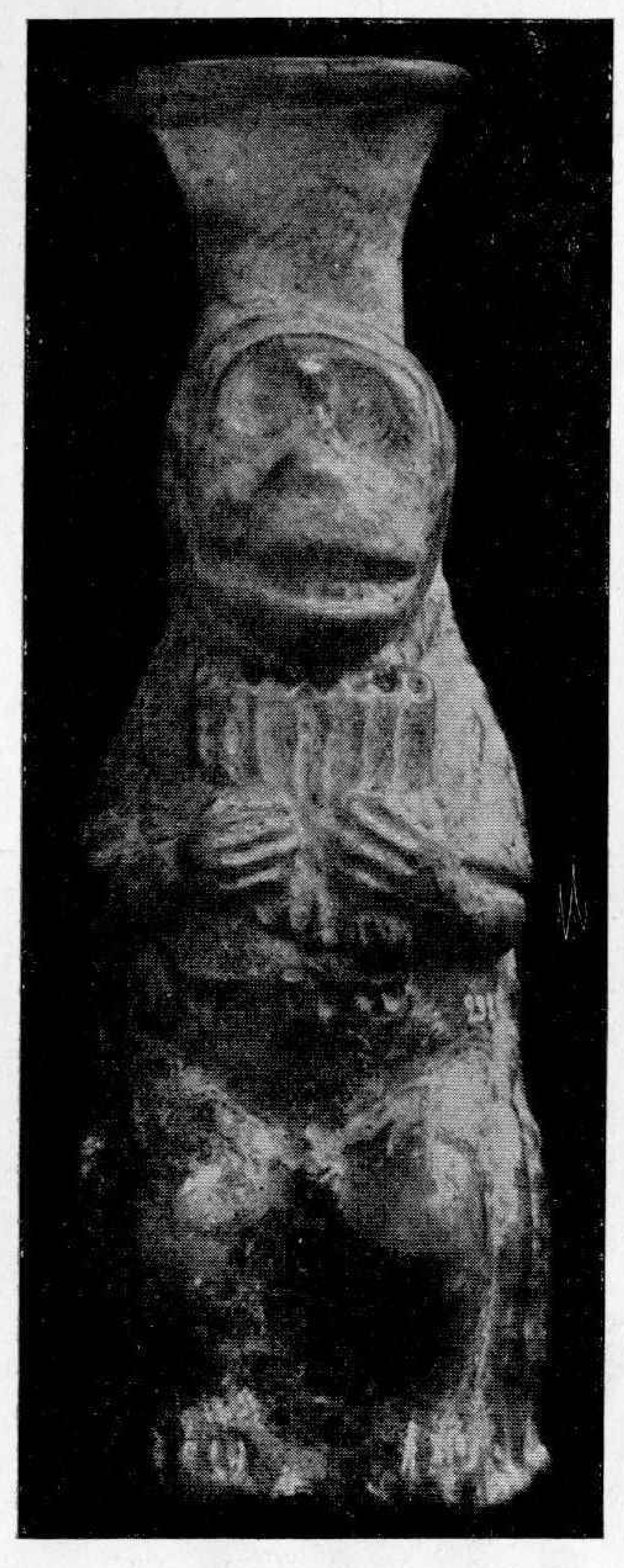
(Aufnahme: Weltbild)

2000jähriges Musikland am Rhein

(Zu dem Aufsatz von H. Nelsbach S. 513)



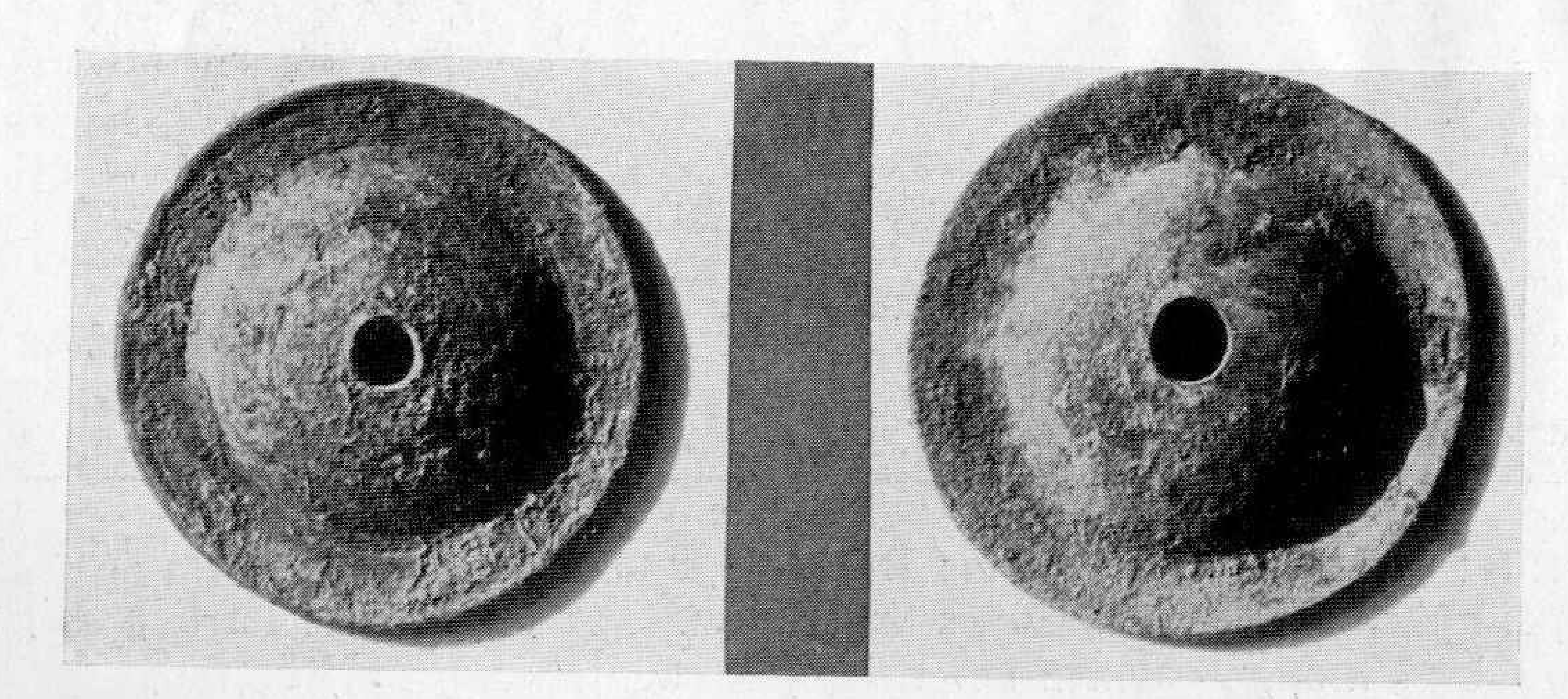
Lituus. Fundort: der Rhein bei Düsseldorf
(Aus dem Besitz des Saalburg-Museums)



Zierflasche aus Glas
Fundort: Köln

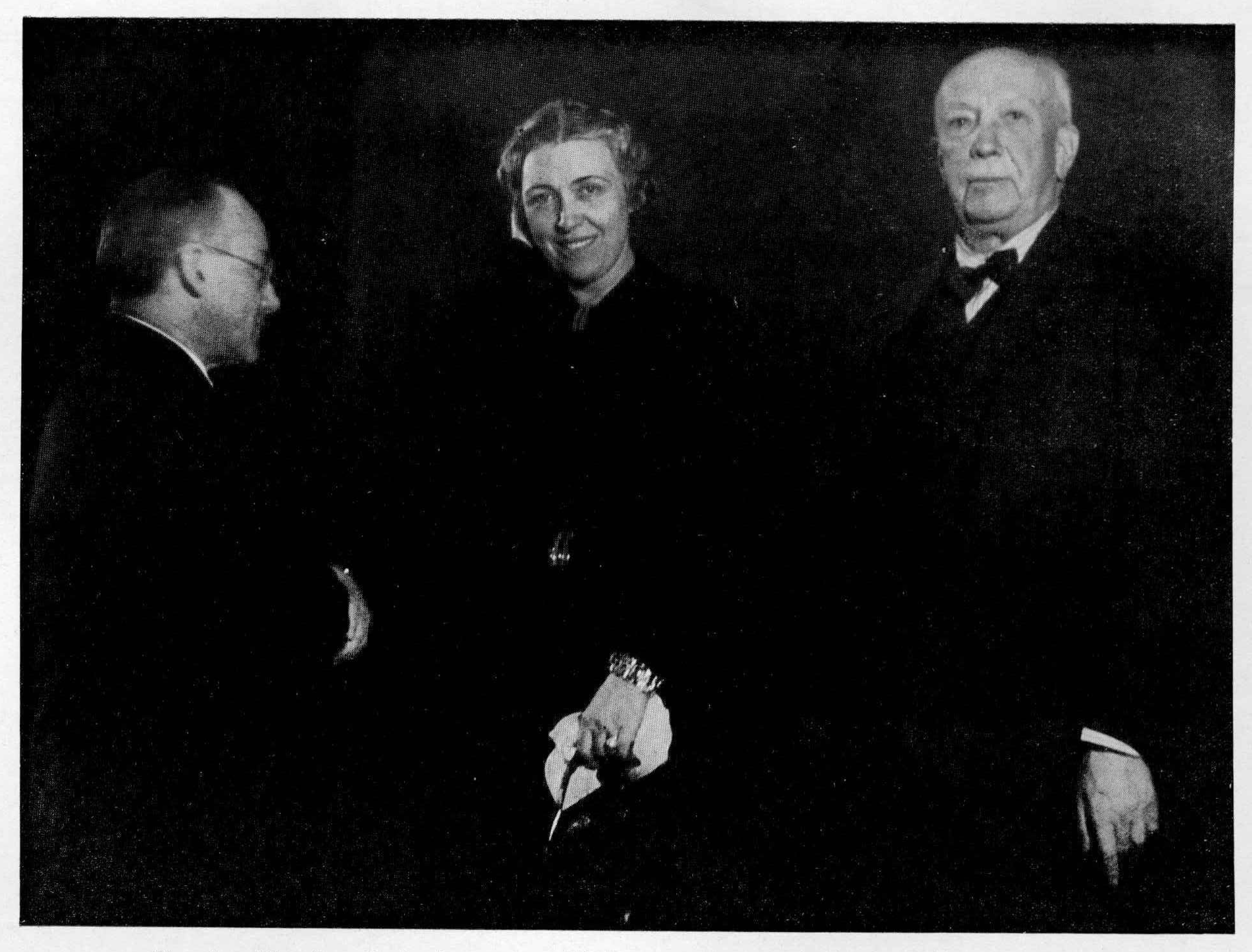


Signalpfeife aus Bein
gefunden in Köln



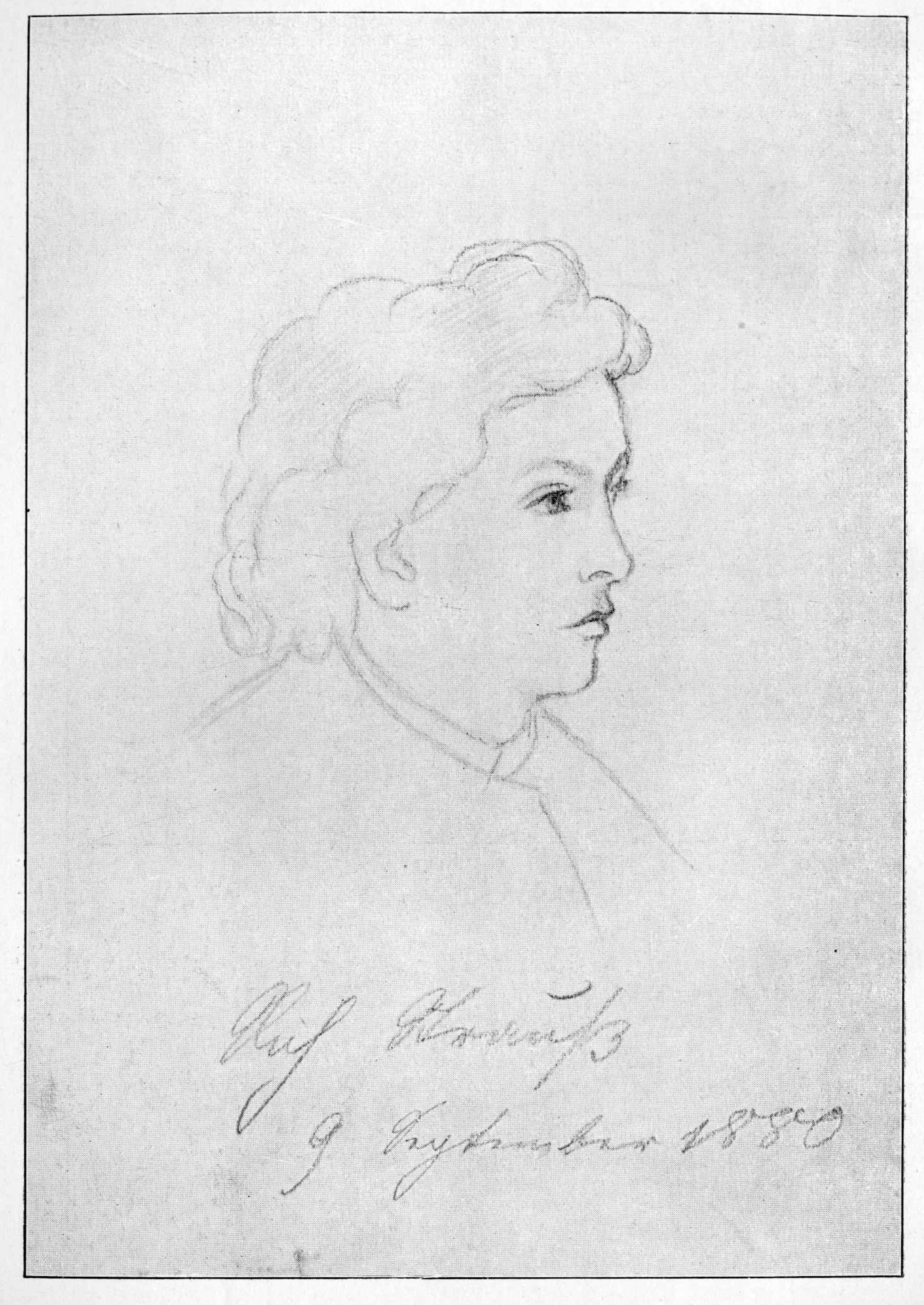
2 bronzene Kastagnetten (gefunden in Köln)
(Sämtliche Stücke im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums)

(Aufnahmen aus dem Besitz von H. Nelsbach)



Eine der jüngsten Aufnahmen des Meisters, der am 11. Juni 75 Jahre alt wird

(Links Generalintendant Dr. Heinz Tietjen, Mitte Germaine Lubin, die kürzlich als Ariadne in der Berliner Staatsoper einen großen Erfolg errang, rechts Richard Strauß)



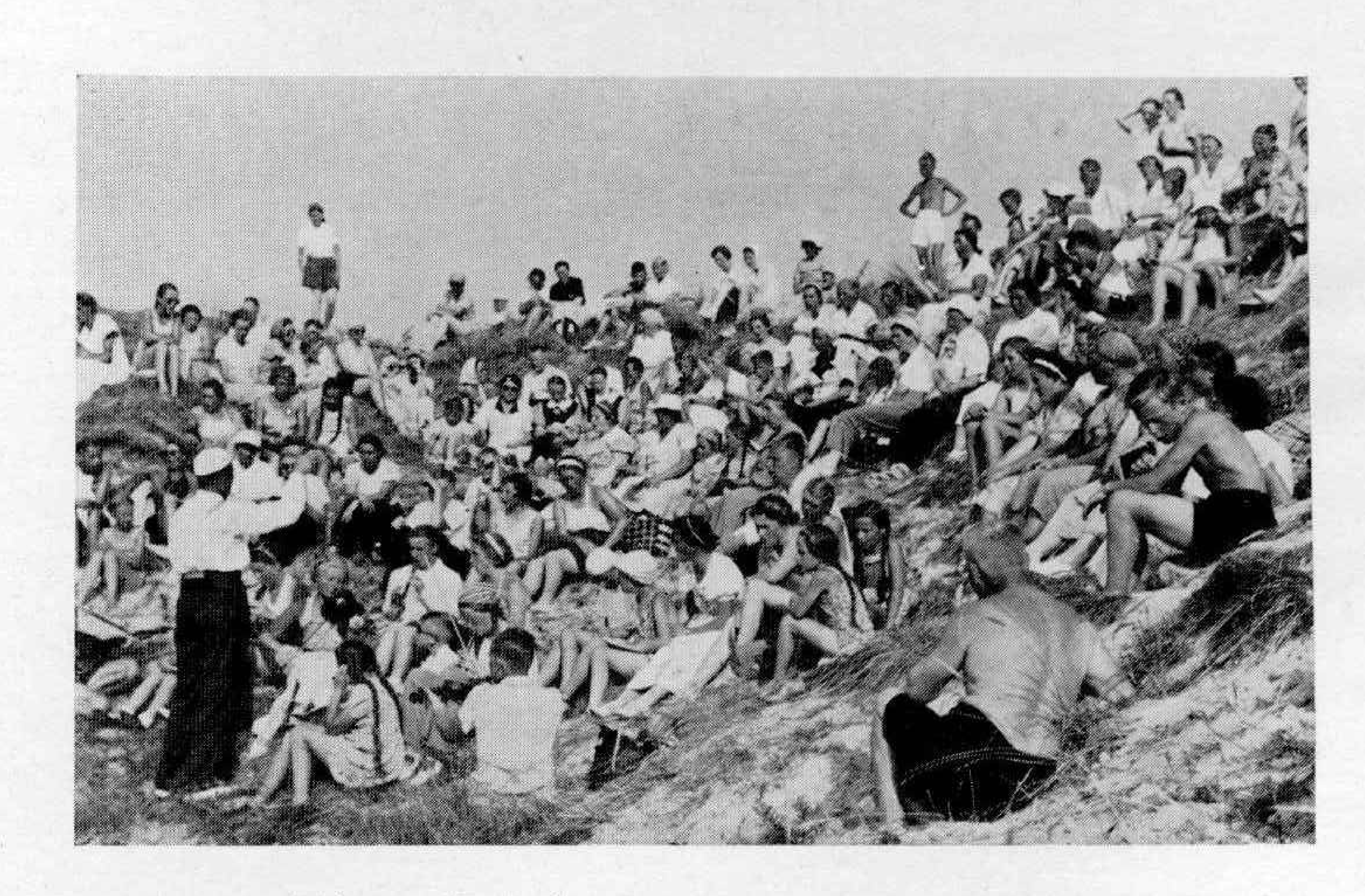
Richard Strauß als Sechzehnjähriger

Richard-Strauß-Karikatur von Lindloff





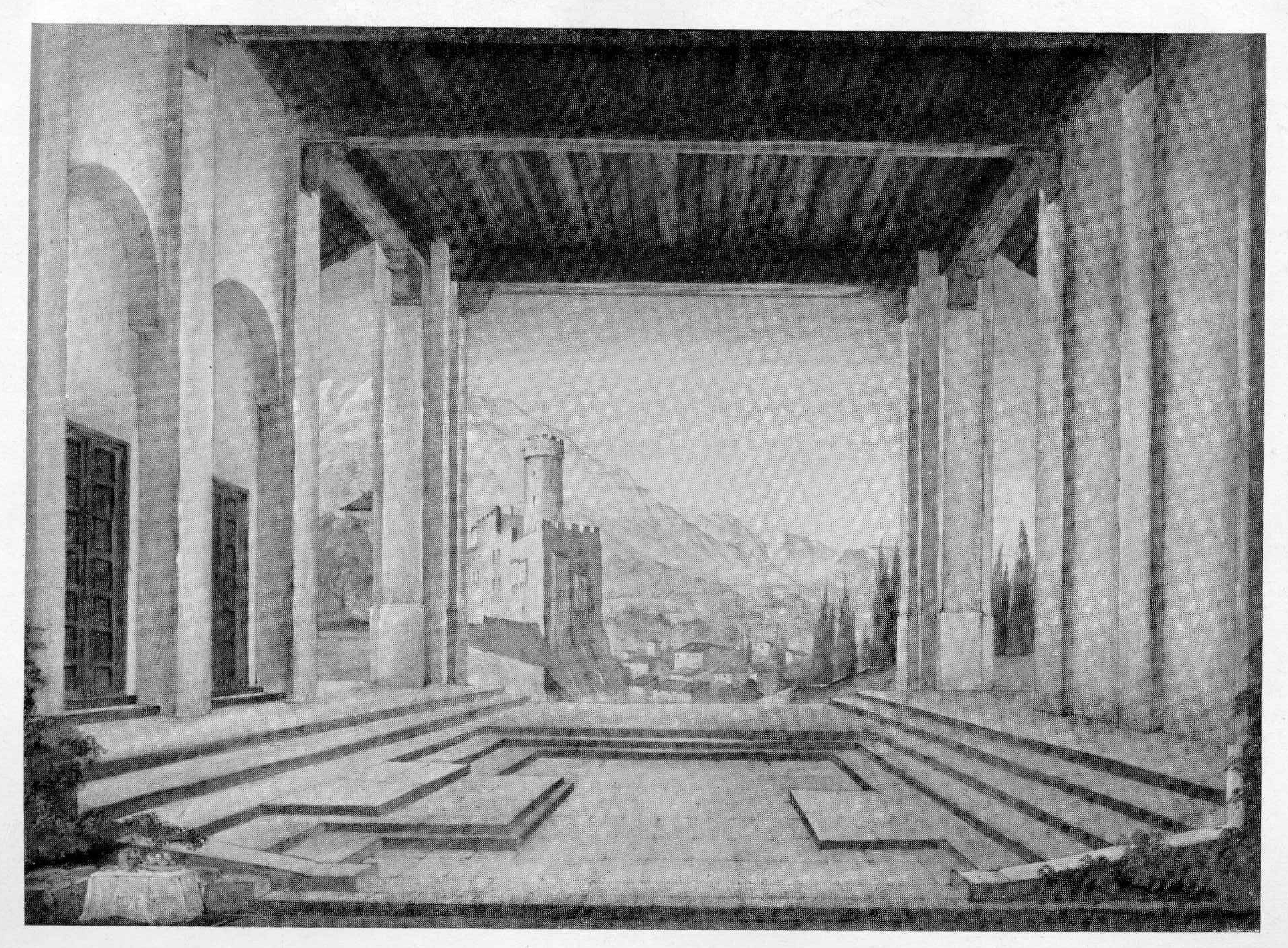
Blockflötenorchester am Badestrand von Langeoog



Offenes Volksliedsingen auf der Dünenkuppe

(Zu dem Aufsatz von Dr. Gerhard Wagner S. 610)

(Aufnahmen: Oskar Meyer)



Bühnenbild zum II. Akt „Palestrina" von E. Preetorius

(Aus „Blätter der Staatsoper")

Aus der Arbeit der Jutta-Klamt-Schule, Berlin



Aufnahme: S. Enkelman-

Übereinstimmung in der Vorwärtsstrebung beim Lauf

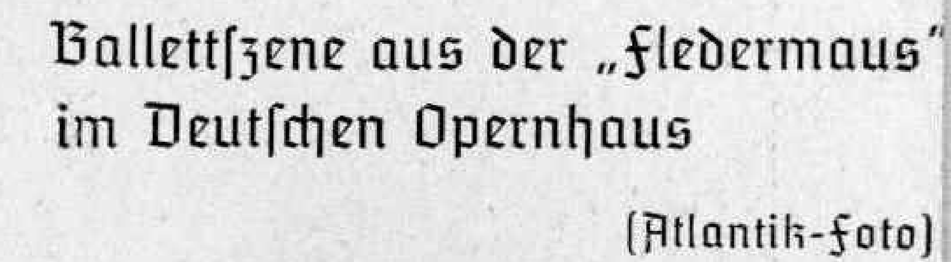
Aufnahme: Artur Grimm

Spiel mit der Trommel



Schwebendes Drehen wird im Freien geübt

(Aufnahme: Rondophot)



Ballettszene aus der „Lustigen Witwe" im Deutschen Opernhaus

(Aufnahme: Hanns Hubmann)



Ballettszene aus der „Fledermaus" im Deutschen Opernhaus

(Atlantik-Foto)





Aufnahme: Mathey, Athen

Volksmusikanten vom Athener Karneval

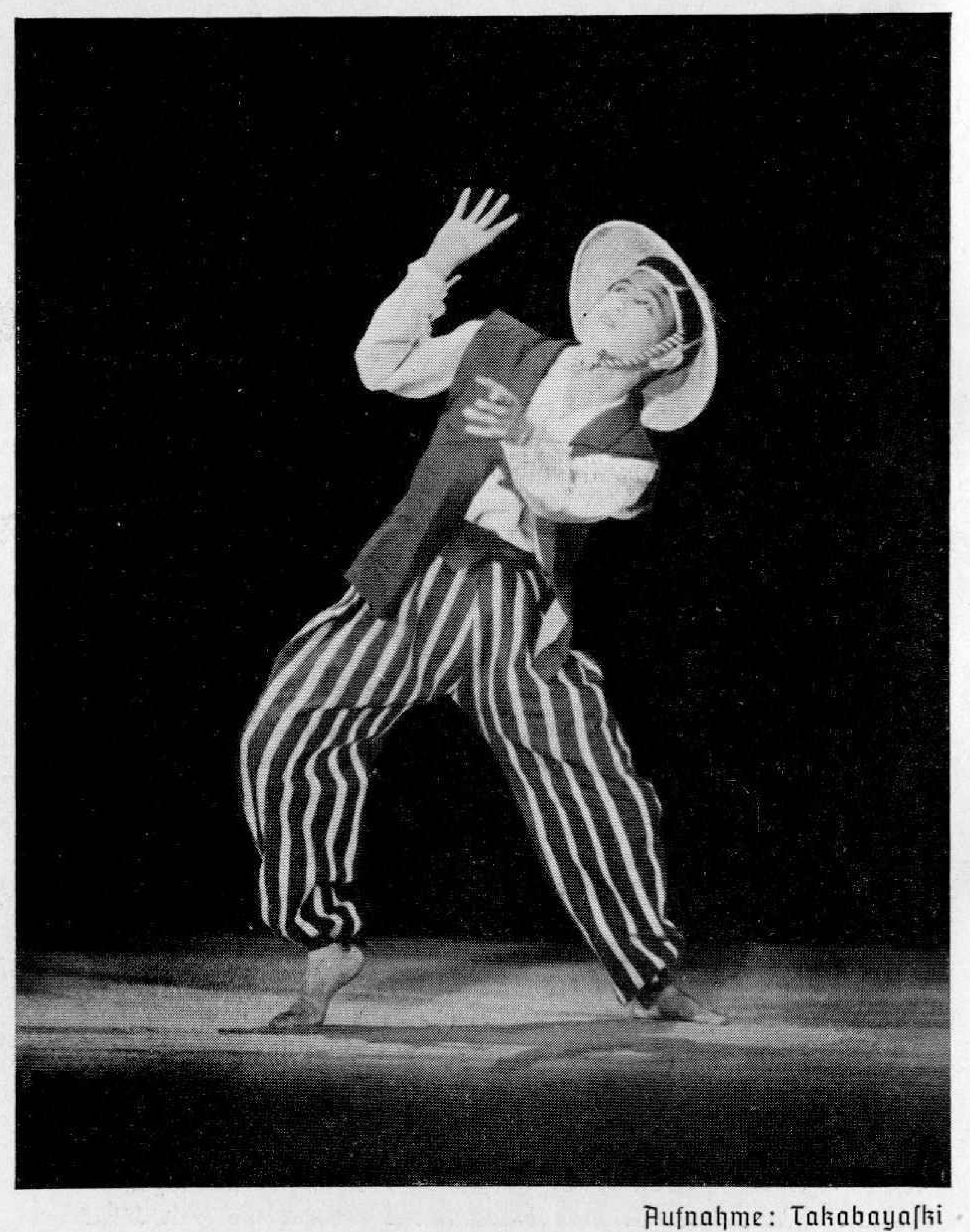
(Zu dem Aufsatz „Der Volkstanz in Griechenland", S. 662)



Aufnahme: Nellis, Athen

Junge Samioterinnen beim Tanz

(Zu dem Aufsatz „Der Volkstanz in Griechenland", S. 662)



Aufnahme: Takabayaski

Dr. Masami Kuni,
der Verfasser unseres Aufsatzes
„Die zwei Gesichter des japanischen Tanzes", S. 657





Aus der tänzerischen Arbeit der Folkwangschulen der Stadt Essen




Aufnahme: Dieckhäuer, Essen

Daisy Spies in dem Ballett „Der Zauberladen"
(Atlantik-Foto)



Unten:

Ursula Deinert
in „Die lustige Witwe"
(Aufnahme: Hanns Hubmann)

Unten:

Die Geschwister Höpfner
in „Der Zauberladen"
(Foto-Scherl)

Solotänzerinnen des Deutschen Opernhauses, Berlin

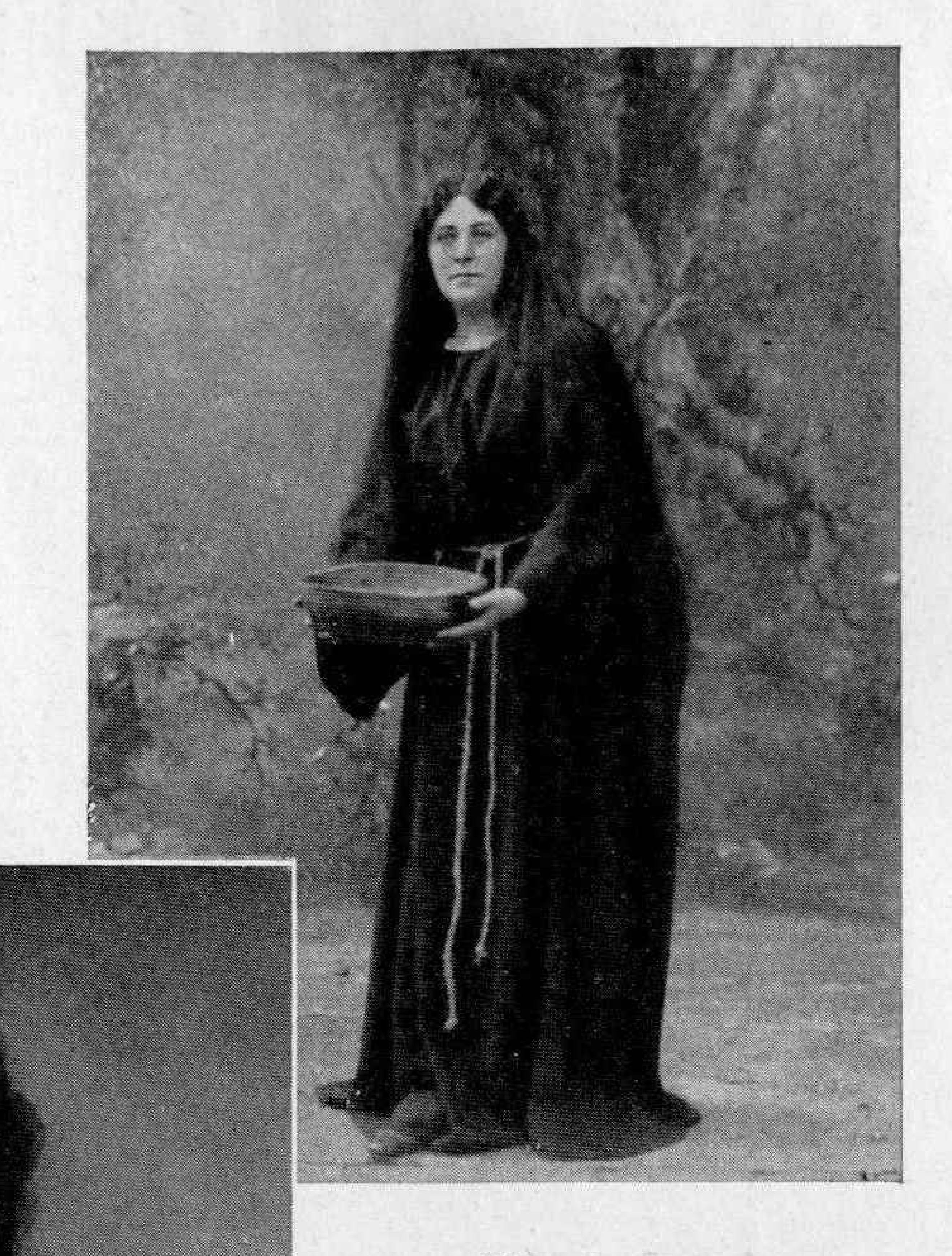




Bayreuth historisch gesehen
Darstellerinnen der Kundry



Rosa Sucher
(Berlin)
Kundry, Bayreuth 1886—1888



Marie Wittich
(Dresden)
Kundry, Bayreuth ab 1901

Martha
Leffler-Burkard
Kundry,
Bayreuth ab 1906



Milka Ternina
Kundry, Bayreuth 1899



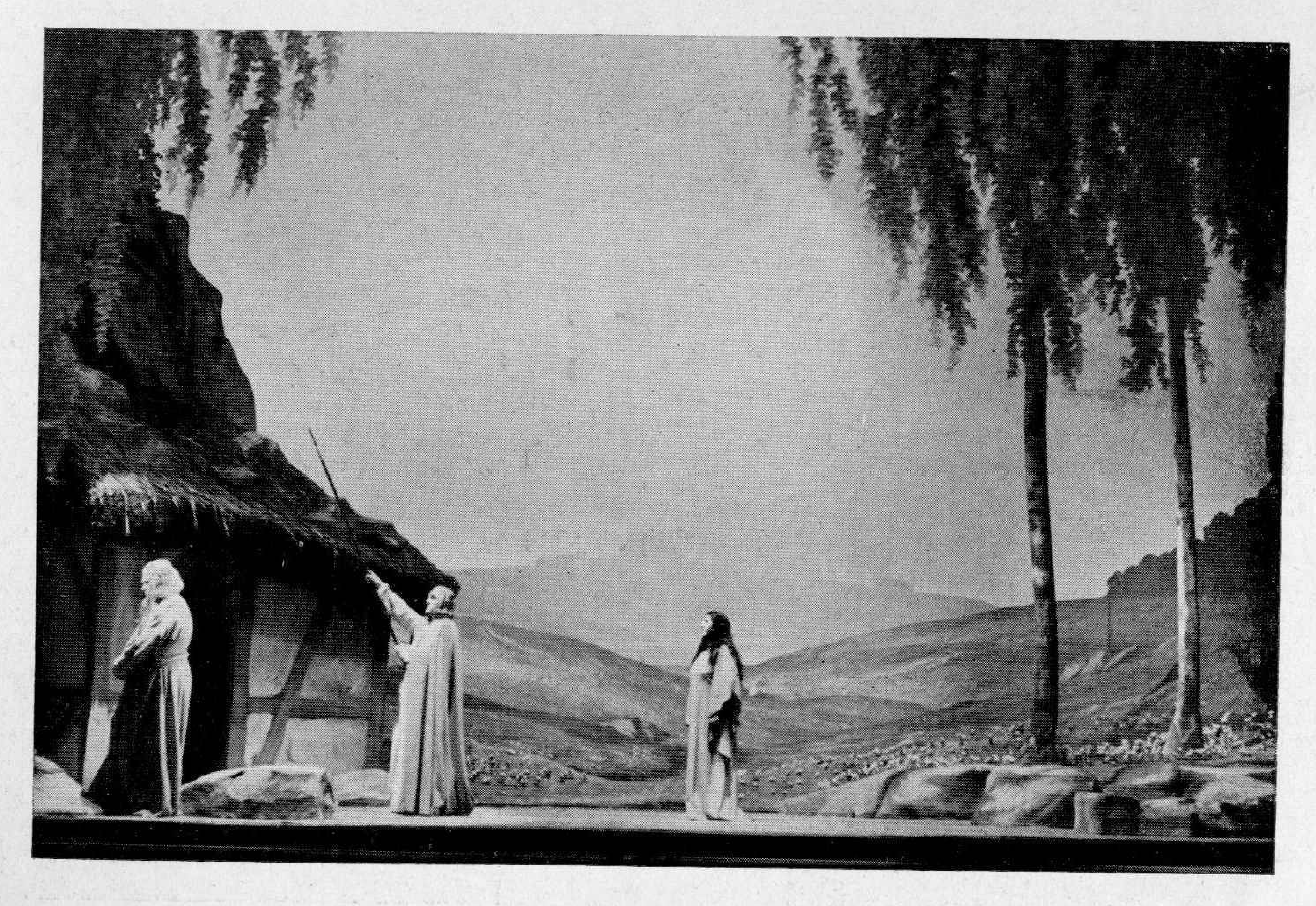
Ellen Gulbranson
Kundry, Bayreuth 1899—1906

Die Parsifal-Bilder von Gottfried zum Winkel

Aufführung der Berliner Staatsoper (1937)



Blumenmädchen



Karfreitagsaue

Richard Wagner in der Schweiz

Wenig bekannte Stätten, die der Meister aufgesucht hat

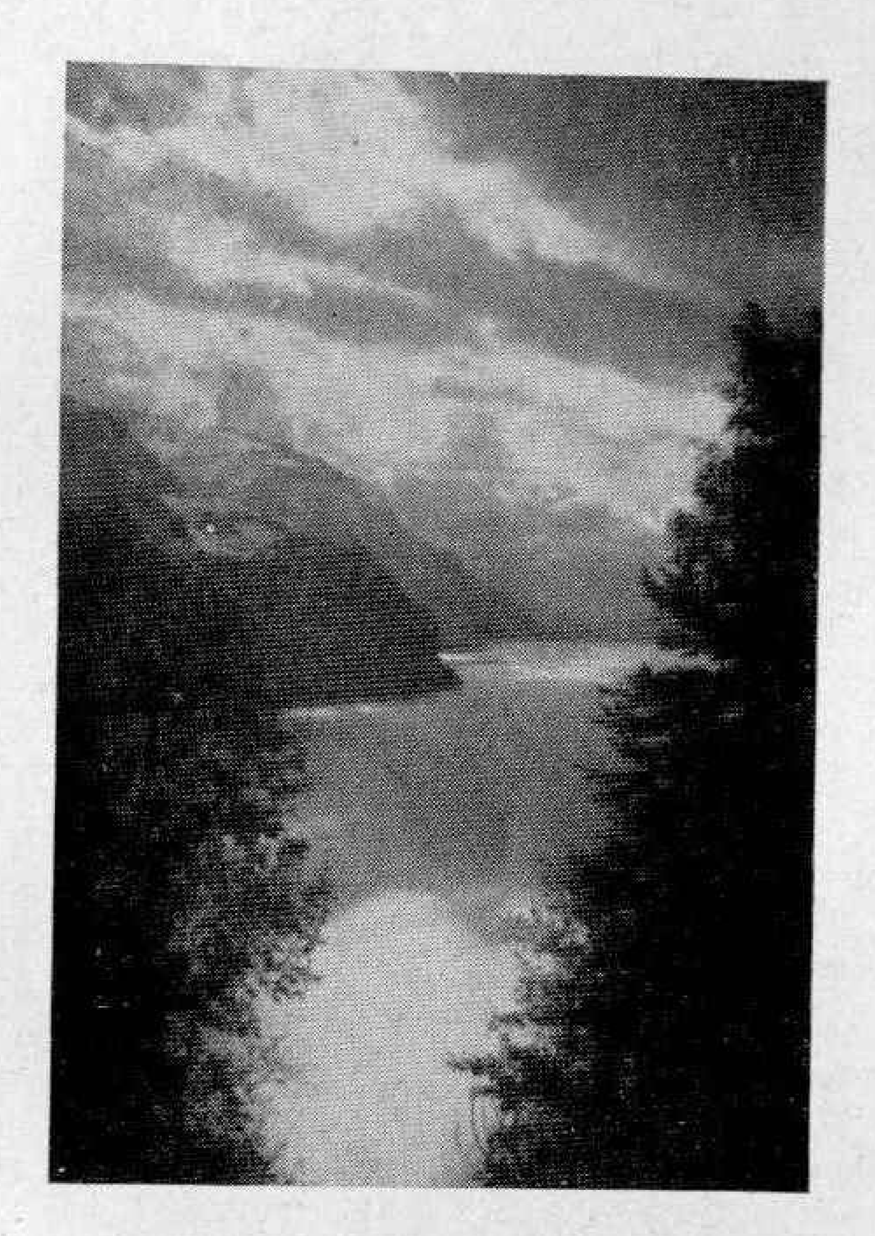
(Zu dem Aufsatz von Willy Heß)



Schlößchen Beroldingen



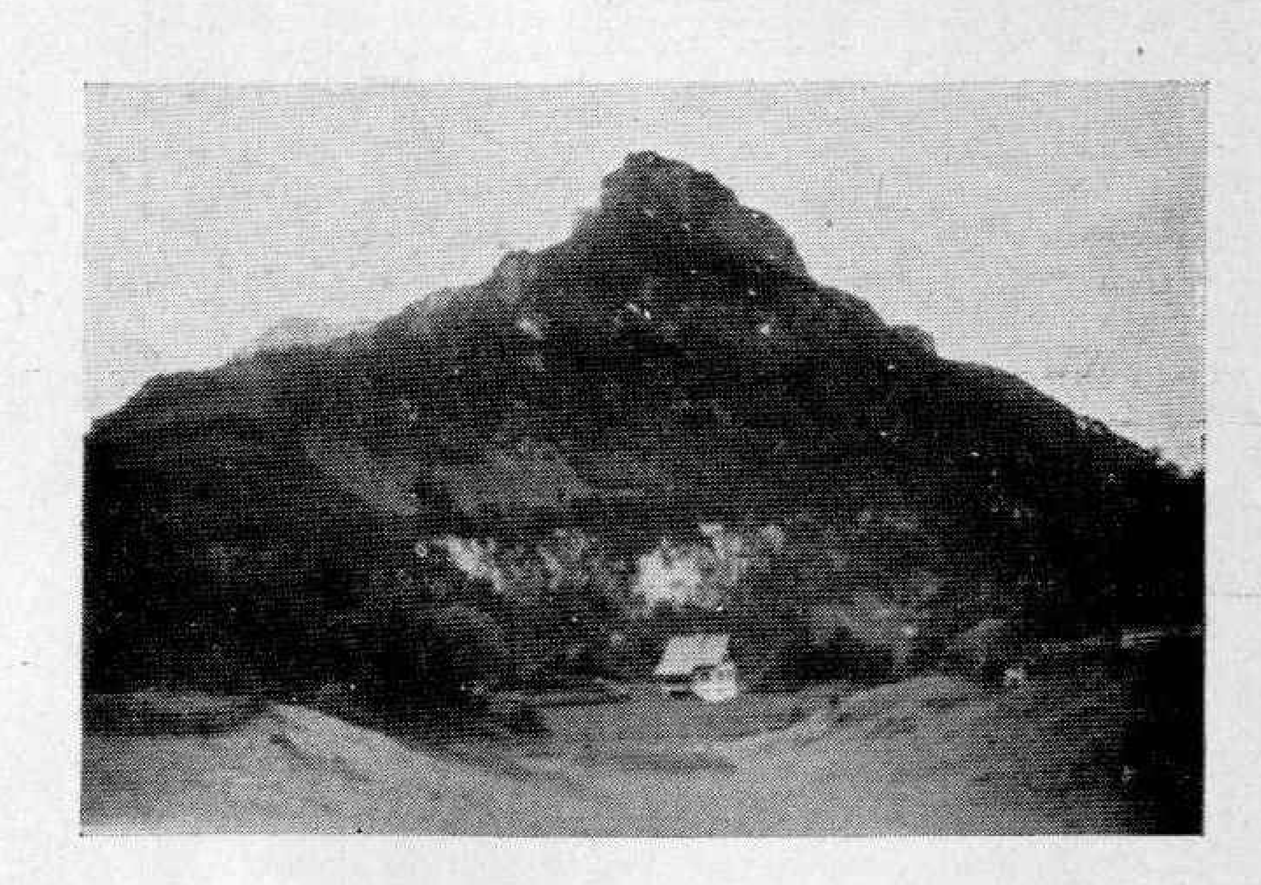
Haus zur Treib



Urner See von Seelisberg aus. Gewitterstimmung



Kapelle Sonnenberg



Niederbauen oder Seelisberger Kulm



Fels mit der Dreiländerquelle auf dem Rütli

(6 Photos: Willy Heß)

Szenenbild aus Richard Strauß' jüngster Oper „Daphne" (Tod des Leukippos)

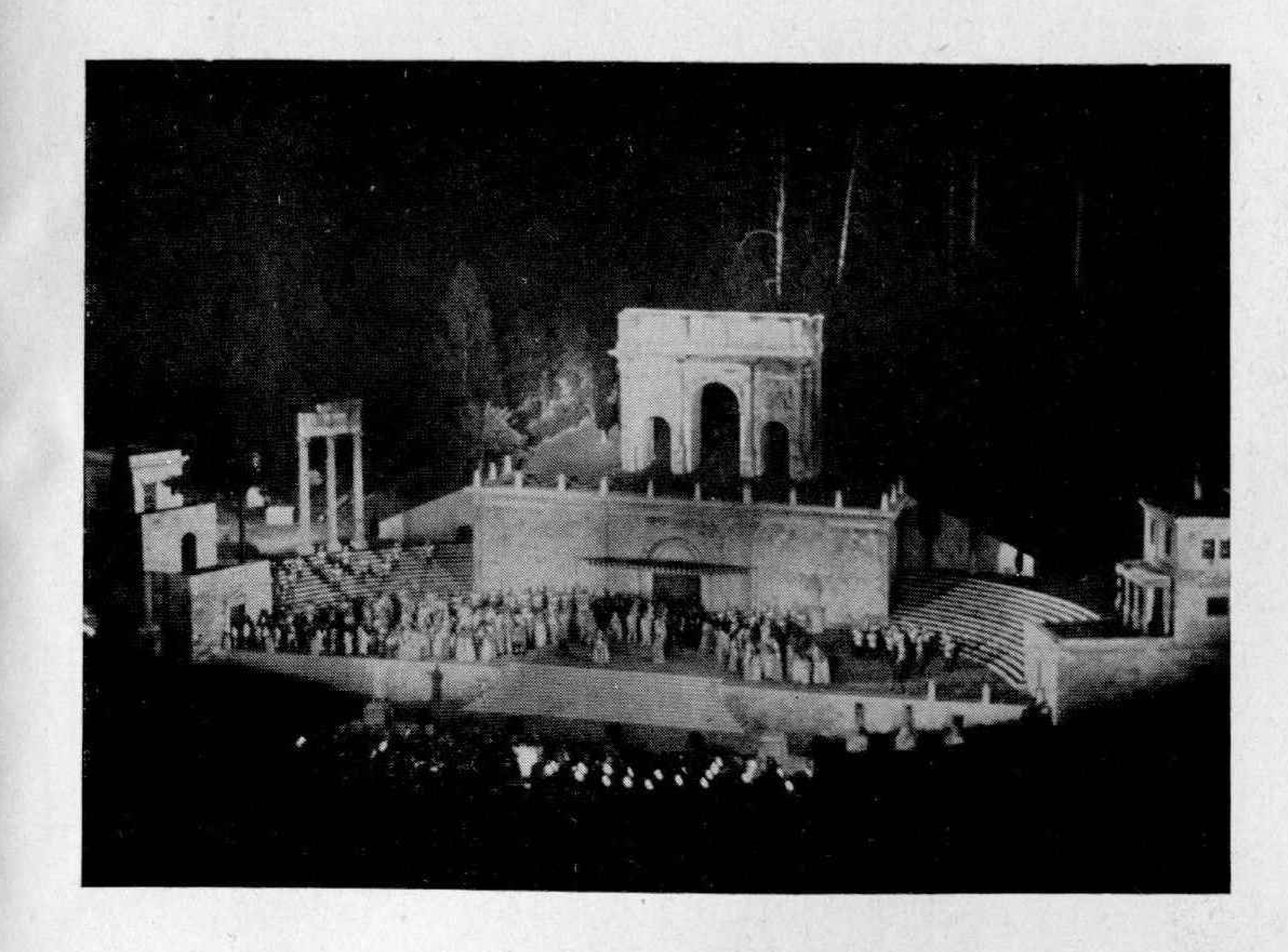


Photo: Willott, Berlin

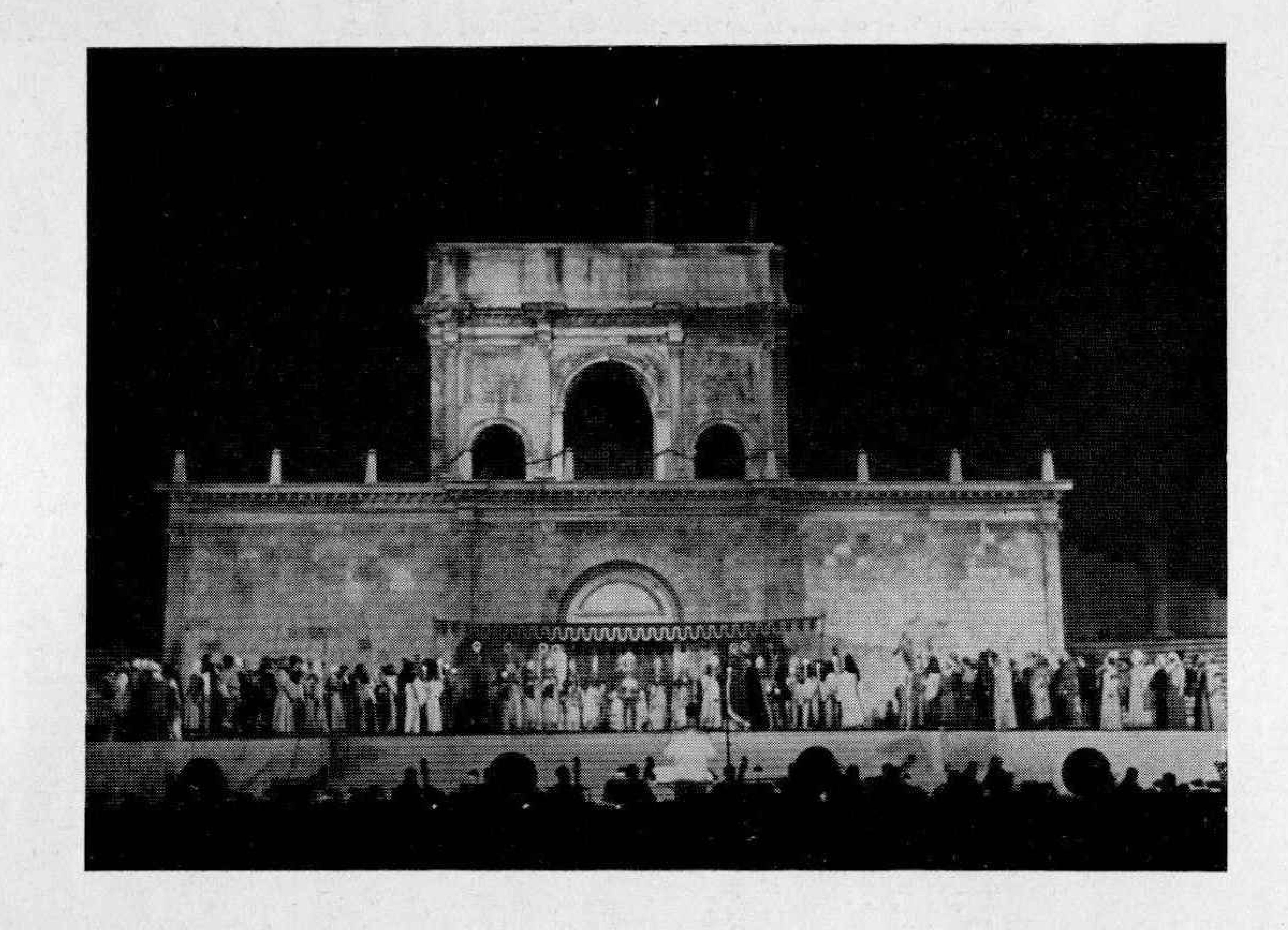
Von der Aufführung der Berliner Staatsoper

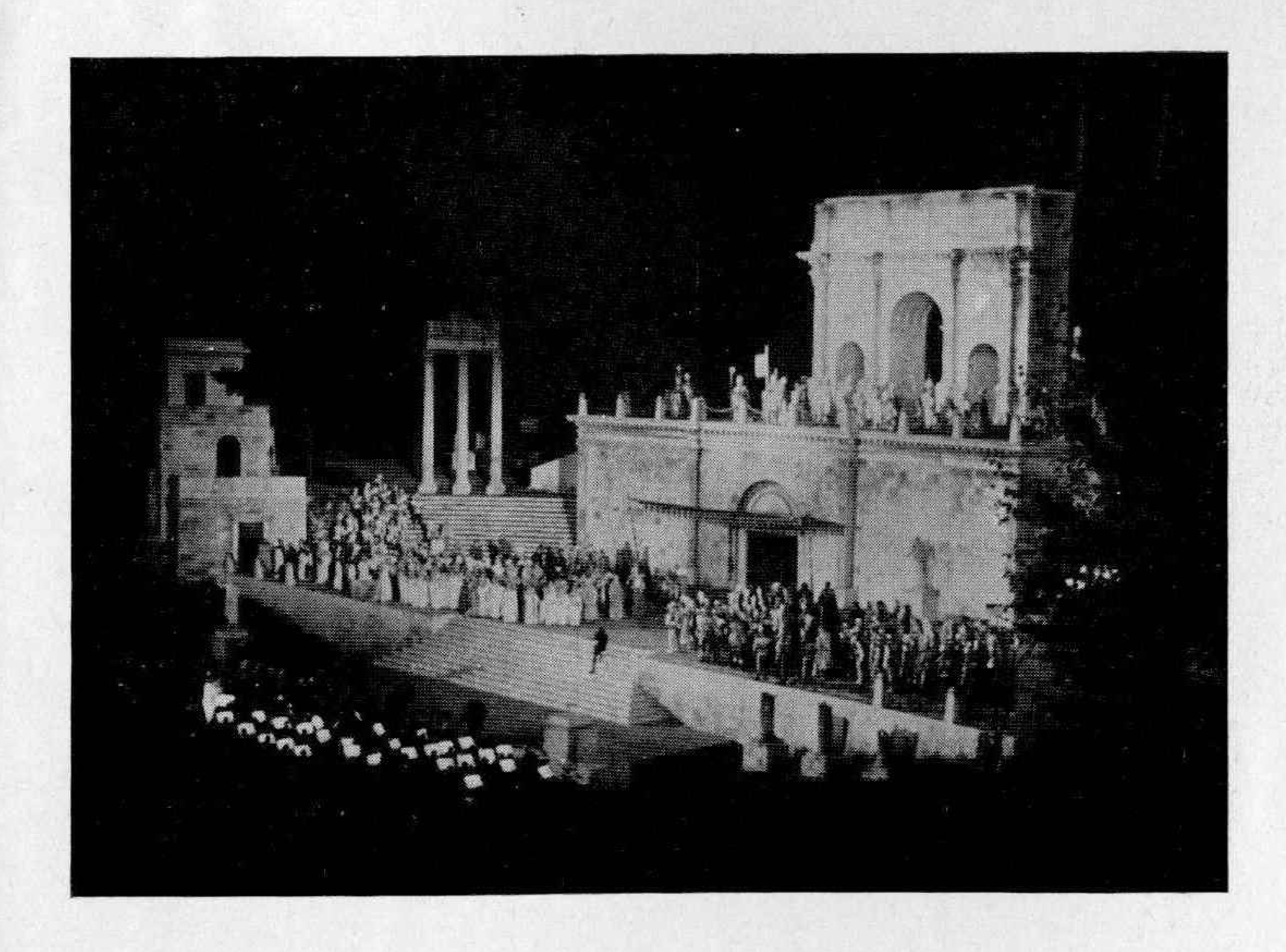
Peter Anders — Maria Cebotari — Torsten Ralf

Szenenbilder von der Dietrich-Eckart-Bühne in Berlin



Aufführung
Richard Wagner „Rienzi"

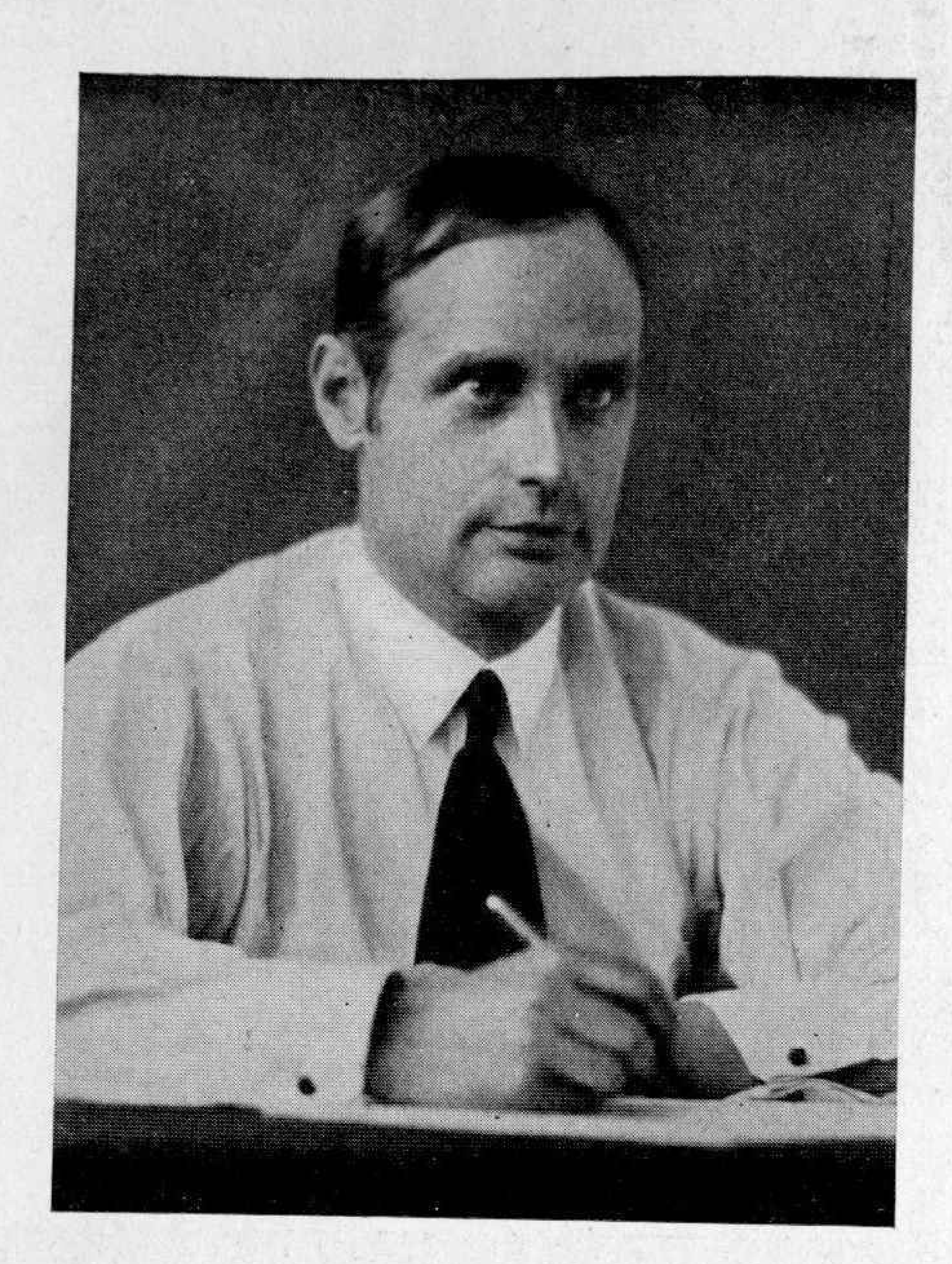




Musikalische Gesamtleitung:
Hanns Niedecken-Gebhard

Musikalische Leitung:
Fritz Zaun

(3 Photos Kruschke, Berlin)



Rudolf Pehm,
ein Wiener Komponist
(Zu dem Aufsatz im August-Heft, Seite 756 ff.)



Der Komponist
Karl Höller
(Zu dem Aufsatz im August-Heft, Seite 717 ff.)

Handschriftenprobe von Karl Höller